SCRITTORI D'ITALIA

FRANCESCO DE SANCTIS

SAGGI CRITICI

A CURA DI

LUIGI RUSSO

VOLUME SECONDO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1952

SCRITTORI D'ITALIA

N. 204

OPERE DI FRANCESCO DE SANCTIS

IV

FRANCESCO DE SANCTIS

SAGGI CRITICI

A CURA DI LUIGI RUSSO

VOLUME SECONDO

GIUS. LATERZA & FIGLI

1974

[25]

LA «FEDRA»

DI RACINE.

Di lavori nuovi non si è rappresentato al Carignano, dopo la *Clelia* del Gattinelli, che una commedia intitolata: *Le facce di bronzo*. Non ne ho a dir nulla: è una commedia nata morta: né vo' aggiungere i miei biasimi a quelli degli spettatori e della stampa. Noterò solo due suoi pregi non comuni: è scritta in buona lingua, castigata e disinvolta a un tempo, ed è sparsa di parecchi motti spiritosi, la piú parte originali. Sembra lavoro di un uomo di sano gusto: niente che miri all'effetto, che solletichi i sensi; l'autore ha mirato al semplice ed al naturale. Ma il semplice è spesso arido, ed il naturale è spesso volgaritá: una commedia che non si aiuti di mezzi esterni e meccanici dee supplirvi con la vivace pittura de' caratteri e de' sentimenti; quanto la superficie è piú magra e squallida, tanto dee essere piú ricca la vita interiore: l'autore ha cansato il Seicento, ed è caduto in piena Arcadia; non ti dá il falso, ti dá il vuoto.

Ben lavoro nuovo si può chiamare per noi la *Fedra* di Racine, che in veste italiana è stata per piú sere applaudita al Carignano. Oggi non si può nominar la *Fedra* che il pensiero non corra tosto alla *Mirra*; non si può pensare a Racine che dietro a lui non si drizzi l'ombra di Alfieri; e questo consociato con mille pettegolezzi e vanitá e gelosie, di cui prima la stampa francese ci ha dato l' ignobile esempio. La critica oggi è una specie di mare morto, sulla cui superficie immobile vedi a galla ogni specie

di lordura; all'entusiasmo artistico, alla discussione de' principii, che testimoniano vivo in un popolo il culto dell'arte e della scienza, sottentrano piccole passioni e meschini intrighi e grossolani pregiudizi. S'è fatto un gran dire intorno alla *Fedra* e alla *Mirra*: che cosa è nato di tutto questo baccano? Nessun lavoro serio.

Argomentatelo dalle quistioni che si sono poste, poiché il porre la quistione cosí o cosí è indizio dello stato in cui si trova la scienza, del modo in cui è concepita. Eccone un saggio.

1. La *Mirra* è una cattiva tragedia, perché non rassomiglia alla *Fedra*. 2. La *Fedra* e la *Mirra* sono tragedie immorali. 3. Molti fatti nella *Fedra* sono improbabili. 4. Racine ha tolto di peso molte situazioni e luoghi interi da Euripide. 5. La *Mirra* è migliore della *Fedra*, perché è meno collegata con i tempi ed i costumi antichi. 6. La *Fedra* di Racine è una concezione moderna e cristiana; Ippolito e Aricia sono personaggi moderni, ecc.

Queste quistioni sono i luoghi comuni della critica. Non disconosco la loro importanza; nel tempo in cui furono poste, destarono ardenti discussioni, diedero un vivo impulso agli intelletti; e ciascuna è stata un momento essenziale nella storia della critica. Questa scienza, come tutte le altre, si è andata formando a poco a poco; ha avuta anch'essa le sue ipotesi, i suoi sistemi, i suoi filosofi, i suoi pedanti. Ciascun sistema critico è la scienza considerata da un lato solo che si pone come tutto, è una forma che si pone come sostanza; esso dileguasi innanzi ad un sistema superiore, in cui ricomparisce nella sua vera natura, cioè non piú come il tutto, ma come parte. Quel sistema superiore è una concezione piú vasta, un orizzonte piú largo, ma non ancora il tutto, il sostanziale; eppure si pone anch'esso come tale, poiché gli uomini hanno bisogno di vedere, nel sistema da loro seguito, non solo la veritá, ma tutta la veritá. Di questi diversi sistemi rimangono alcune idee, che penetrano nelle scuole, nelle conversazioni, nella vita comune: idee disparate e spesso contradittorie, appartenenti a sistemi opposti, le quali diventano il patrimonio, il repertorio degli uomini estranei alla scienza, messe insieme e infilzate cosí

a casaccio. Un critico t' istituirá un parallelo, ti fará della moralitá di una tragedia un caso di Stato, ti sosterrá il carattere moderno della *Fedra* francese; e non si accorge il valente uomo ch'egli spazia fra luoghi comuni, che queste quistioni, che una volta aveano il loro interesse, non hanno piú un senso oggi, e che egli accozza e confonde ciò che appartiene a diversi ordini d' idee.

Voi m' istituite de' paralleli: biasimate la *Mirra*, perché non rassomiglia alla *Fedra*; la Fedra francese, perché è diversa dalla greca. Ma questa critica a paralleli oggi è un esercizio accademico, un mezzo comodissimo per riempire con poca fatica le lunghe appendici dei « Débats » e del « Siècle », un seicentismo critico, discorsi brillanti tutto a rapporti ed a concetti. Il parallelismo ebbe il suo significato, quando la critica aveva per fondamento certe regole e certi esemplari, con cui si ragguagliavano tutte le opere d'arte: furono i tempi dell'autoritá o della tradizione. Quel criterio non è piú riconosciuto, ma è rimasto il mal vezzo di far paralleli. Ho mostrato in un mio giudizio intorno alla *Mirra*, quanto sia diversa la concezione alfieriana da quella di Racine, non ci essendo di simile che il fatto materiale, un amore incestuoso. Janin vuole che la *Fedra* sia il modello, e che la *Mirra* debba rassomigliare a quello. Che nasce da questi paragoni assurdi? Il critico vede la superficie, i lati esterni e comuni per i quali i due lavori si toccano, e non ciò che ciascuno ha di proprio, la personalitá, che è solo sé stessa, incomunicabile ed incomparabile. Ora, in questa personalitá, in questa vita interna è il sostanziale di un lavoro.

Voi chiedete se la *Fedra* è una tragedia morale. Questa quistione fa parte di un altro sistema. Si credette un tempo che la poesia fosse un mezzo per insegnare ed emendare « *delectando* ». Dante, Tasso, Gravina, Zanotti, Boileau appartengono a questa scuola, alla scuola dell' « *utile dulci* », della « dottrina che s'asconde Sotto il velame dei versi strani », del « vero condito in molli versi ». Ma è giá un secolo che si predica contro a questa dottrina: né ci è trattato di estetica, il cui primo capitolo non ragioni dell' indipendenza dell'arte: leg-

gete Schelling ed Hegel e Cousin e Gioberti. La moralitá non è conseguenza dell'arte, ma il presupposto, l'antecedente; l'effetto estetico non è possibile in voi, quando non siate giá un essere morale. Ditemi: — Perché Fedra soffre? e perché il suo soffrire v' impietosisce? —. Fedra soffre, perché ha il senso morale, e impietosisce voi, perché voi pure avete il senso morale. Ella soffre, perché la sua passione è in contrasto con la sua coscienza; e voi v' impietosite, perché, uomini morali, anche voi immaginate le angosce di questa lotta interiore, e compite con la fantasia lo spettacolo che vi presenta il poeta. Togliete la coscienza a Fedra, fatene un Borgia, un Jago; e la tragedia sará ancora morale, perché la coscienza è spenta in lei, ma non nel poeta, ma non in voi: la vostra moralitá si manifesta nella vostra impressione, l'orrore. La moralitá dunque preesiste all'arte, non è prodotta da essa. Il vostro riso, la vostra pietá, il vostro orrore testimoniano che voi siete un essere morale. — Ma nella rappresentazione il vizio trionfa! — Non è vero; se il vizio vi desta il riso o la pietá o l'orrore, secondo le sue gradazioni, ciò che trionfa non è il vizio, ma è l'umana coscienza. Questa teorica è compresa benissimo in Germania, e anche in Francia, se ne eccettui il reverendo padre Veuillot, che trova la Fedra francese piú pagana della Fedra pagana. Solo in Italia si sente parlare ancora di scopo morale: il che significa che tra noi in generale non si concepisce ancora l'arte come arte; che si confonde, come si facea prima, con altre discipline; che l'arte è considerata come una semplice forma senza contenuto proprio, una specie di segretario a' servigi della morale e della scienza, destinato a porre in bello stile i pensieri del suo padrone.

— Nella *Fedra* vi sono molti fatti improbabili, — sostiene un altro. Fu giá un tempo che la critica venne ridotta a una specie di processo criminale, ad un calcolo di probabilitá con tutti i suoi antecedenti, concomitanti e conseguenti. Giudicavansi i fatti poetici col criterio del reale. A questo ragguaglio l'arte stessa è una grande improbabilitá, anzi un assurdo. Quelli confondono l'arte con la morale, questi con la realtá; coloro ne fanno una predica, costoro ne fanno una copia.

— Racine, esce in mezzo un quarto, ha tolto molte situazioni da Euripide; egli è un plagiario. — E non vede che i fatti materiali e le situazioni sono la materia ancor grezza e inorganica, che il poeta può prendere dove la trova, nella sua fantasia, ne' libri, nella natura. Immaginare delle situazioni è da tutti; ma fin lá non mi avete fatto ancor nulla; non c' è ancora poesia.

Tutte queste osservazioni appartengono ad una critica, invecchiata ch' è giá molto tempo. Coloro che considerano nella *Fedra* ciò che vi è di antico e di moderno nella concezione, seguono un sistema critico men vecchio, ma non meno parziale ed insufficiente. Ecco un magnifico lavoro di architettura. E voi mi dite sentenziosamente: — Guardate; è una cattedrale di stile gotico —. Gran mercé! Ma ci sono cattedrali pessime, mediocri e bellissime. E parimente una concezione può esser moderna e cristiana, e insieme sciocca, mediocre. Non basta il dire: — Aricia è una concezione moderna e cristiana —; ciò che piú importa è di sapere se Aricia sia una creatura poetica. La qualificazione di moderno e cristiano può esser buona a classificare un lavoro, non a determinare la sua eccellenza.

Ecco una ipotesi che mostrerá meglio la vanitá di queste osservazioni. Poniamo che una tragedia sia fondata su di una concezione moderna e cristiana, originale, probabile, morale; sará perciò una buona tragedia? E se no, la vostra critica è dunque insufficiente, senza scopo, inetta a determinarmi, in che è posta la bontá di un lavoro d'arte.

Sceglierò un illustre esempio. Guglielmo Schlegel ha scritto un lungo giudizio sulla Fedra greca e francese, intitolato: *Comparaison des deux Phèdre*. È un lavoro fatto con quella serietá ed accuratezza che è pregio de' critici tedeschi, e vi sono trattate molte quistioni importanti, e confutate alcune false opinioni. Tra l'altro, è degno di nota ciò che dice del fondo morale e religioso del dramma greco, e la sua confutazione di un pregiudizio molto comune a' suoi tempi, ed anche oggi, che nella tragedia, per conseguire lo scopo morale, gli scellerati debbano essere puniti e premiati i buoni. Se consideriamo il suo giudizio per rispetto alla critica antecedente, vi è certo un gran progresso. Quando Laharpe affermava che « *Racine a partout*

substitué les plus grandes beautés aux plus grands défauts * », Schlegel facea cosa utile a mostrare l'eccellenza del teatro greco e dell'*Ippolito* di Euripide. Quando i critici francesi sostenevano essere il teatro francese lo stesso teatro greco continuato e incomparabilmente piú perfetto, Schlegel facea bene a notare la differenza sostanziale che è tra' due teatri e la superioritá del greco. Quando i critici rimanevano estatici innanzi a' versi, alle frasi, alle parole, Schlegel provvedeva alla dignitá della critica, alzandola all'esame de' caratteri, degli affetti, di ciò ch'egli credeva l'essenza della tragedia.

Ma Guglielmo Schlegel non comprende in che è posta l'essenza dell'arte. Il suo orizzonte è piú largo, le sue osservazioni procedono da principii piú elevati, ma ancora accessori ed inessenziali. Vi si vedono molti difetti ch' io ho notati innanzi.

Fonda il suo giudizio su di un parallelo tra le due *Fedre*. Eccoci giá a' paralleli. In luogo di esaminare la concezione di Racine in sé stessa, le mette di fronte quella di Euripide *[2];

---

* Le annotazioni di Laharpe alla *Fedra* ci mostrano la vacuitá di questo critico tanto celebrato a' suoi tempi. Sono per lo piú esclamazioni di maraviglia, frasi generali, lodi superlative che non lasciano niente di determinato nella mente, se ne eccettui qualche osservazione grammaticale o rettorica intorno all' intrigo. Eccone un saggio: *La scène entière est un modèle étonnant de toutes les beautés tragiques et poétiques dans leur perfection: intérêt, dialogue et style, tout y est au plus haut point. — On dirait que, toutes les fois que Racine se sert de ce qu'un autre a fait, c'est pour montrer comment il fallait faire. — Il semble que quand Racine marche tout seul, il n'a d'abord suivi des modèles, que pour faire voir combien il savait les dévancer. — Ce qu'il emprunte, devient toujours meilleur entre ses mains. — Et que peut-on dire et sentir de plus déchirant quand on aime? O grand peintre de la nature et des passions! Cette conception si vraie et si intéressante est non seulement hors de toute comparaison avec Euripide, mais même n'a rien de commun avec tout ce qu'on a vu en aucun temps sur la scène.* È il fraseggiare di tutti i critici che non vogliono prendersi l' incomodo di pensare.

*[2] A quei tempi erano in voga i paralleli, ed i classici erano il termine di paragone. Sono note le interminabili comparazioni sul merito degli antichi e de' moderni. Laharpe trova Racine sempre superiore ad Euripide, e la sua ammirazione lo rende scioccamente villano verso gli altri; Schlegel, fondatore di una nuova critica, non avrebbe dovuto seguirlo per questa via; ma, sviato dalla polemica, tira innanzi, e, passando anch'egli la misura, trova tutto a biasimare in Racine, tutto a lodare in Euripide; ci si vede l'ardore di un avvocato che ha innanzi l'avversario, non il sereno giudizio di un critico. Lodo la sua temperanza e cortesia nel linguaggio, che fa contrasto col fare avventato ed insolente di Laharpe; ma chi ben guardi, scoprirá quanto ci è di eccessivo e di violento sotto a quella tranquilla apparenza.

e mi maraviglio come un critico cosí acuto non abbia veduto la differenza sostanziale che è tra le due concezioni. A suo parere, Racine ha seguito in tutto Euripide, solo raffazzonando e modificando ne' particolari la tragedia greca per accomodarla a' costumi francesi. Ma le modificazioni di Racine sono sostanziali, sí che ne è uscita una concezione affatto diversa, forse senza accorgersene egli stesso.

La tragedia di Euripide non è la rappresentazione di questo o quel carattere, di questa o quella passione. È una vasta composizione, tutto un mondo, con grandezza epica, con movimento lirico: il significato è nel suo insieme.

È una lotta in cielo ed in terra; Venere e Diana s' incarnano, si umanizzano in Fedra ed Ippolito; in cielo, la lotta è fuori de' legami della natura, fuori delle turbazioni terrene; in terra, è passione, colpa e morte; le potenze superiori signoreggiano la natura e rompono le sue leggi, invano repugnanti i mortali. In questo mondo mistico, in cui il libero arbitrio non ha ancora piena coscienza di sé, in cui epopea, dramma e lirica s' incontrano, si confondono, dove accanto allo strazio delle passioni trovi l' immutabile serenitá de' celesti, e l'azione va spesso a sciogliersi ne' lirici concenti del coro, tutto è in armonia, e la vita penetra nelle minime parti.

Questo mondo armonico è stato guasto da Seneca, che, rompendo ogni misura e gittando nell'ombra le altre parti, pone di prospetto Fedra e attira in lei l'attenzione. Nelle tragedie di Seneca comincia giá a trasparire la caduta degli Dei e la libertá dell'anima; se non che, povero di poesia e messo in un mondo che non era giá piú il mondo pagano, ma né ancora il cristiano, questa nuova situazione vi sta impacciata e contraddittoria, quasi germe o presentimento oscuro del dramma moderno. Nel suo *Ippolito* egli si propone di rappresentarci in tutte le sue gradazioni una passione incestuosa; l'orrore è la sua musa e la Corte di Nerone la sua ispirazione. L' innaturale vi è condotto fino alla sfacciatezza, e la dichiarazione di amore che la madre fa al figlio è degna de' contemporanei di Caligola e di Messalina.

Questo mondo poetico, guasto da Seneca, è stato sfasciato da Racine; Seneca ne ha gittate nell'ombra alcune parti; Racine le ha cancellate. Nel poeta latino trovi ancora l'antagonismo tra Venere e Diana, tra Fedra ed Ippolito; il mondo di Euripide non ha perduto il suo significato. Tutto questo è sparito in Racine; la sua tragedia è puramente e semplicemente la rappresentazione di una passione; Fedra è non solo il personaggio principale, ma tutta la tragedia. Venere, Diana, Ippolito, Fedra, tutta la vasta composizione di Euripide, va in fumo; ben vi è Venere, ma è un nome; ben vi è Fedra, Ippolito, anzi per giunta un'Aricia, ma sono nomi, comparse ficcate lí per dare occasione a Fedra di manifestare le varie gradazioni del suo carattere. La Fedra di Euripide è piccola parte di un gran mondo; la Fedra francese è essa l'anima di tutto ciò che si muove intorno a lei. Vedete l' impressione. Nella tragedia greca Fedra scompare senza che l' interesse si menomi; rimane Teseo, Ippolito, Diana. Fedra è un istrumento spezzato quando è fatto inutile; l'azione cammina senza essa; l' interesse, piú concentrato, è piú vivo. Nella tragedia francese tutto langue, dove non è Fedra, e le conversazioni tra gli altri personaggi sarebbero insopportabili, se una voce segreta non dicesse agli spettatori: — Abbiate pazienza; fra poco verrá Fedra! —.

Un parallelo adunque tra le due concezioni è impossibile; manca il fondamento. — Il Teseo e l' Ippolito di Racine, dice Schlegel, non è simile a quello di Euripide. — Non è e non dee essere. La Fedra non è simile a quella di Euripide. Non è e non dee esser. Eccone qualche esempio. Racine dice:

> Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
> Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
> A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
> Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

Schlegel osserva: « *Il suppose que Phèdre s' est parée apparemment dans le dessein de rencontrer Hippolyte. La Phèdre grecque est trop malade pour cela* ». Certamente; la Fedra di

Racine non è e non deve essere cosí malata; ella è languente, ma non consunta e logora; nel suo languore vedi piú la malattia dell'anima che del corpo: ciò che non ha compreso Schlegel, e nemmeno la Ristori. In Euripide non vi è che l'espressione d'un dolore fisico:

> Grave quest'ornamento
> Mi è sul capo: via, via. Il crin raccolto
> Disnodatemi, e vada
> Giú per le spalle sciolto.

In Racine il dolore fisico è congiunto con altri sentimenti; la sofferenza rende Fedra capricciosa, stizzosa, di cattivo umore; è una natura più ricca:

> Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

La qual differenza nasce da questo, che le due Fedre, sotto lo stesso nome, sono due creature diverse, che vanno esaminate in sé stesse, e non in paragone l'una con l'altra. Racine dice:

> Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
> Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
> Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière?

Qui il francese ha abbreviato il testo greco; di che gli fa biasimo Schlegel, e non vede che il lungo delirio della Fedra greca sarebbe una caricatura nella Fedra francese, che non è mai senza subiti ritorni in sé stessa. La passione nel lavoro greco è giá giunta all'ultimo segno, e non vi sono piú gradazioni: nella stessa scena Fedra comparisce e muore. Nel lavoro francese, la tragedia è tutta nella passione di Fedra, che vediamo svolgersi per successive gradazioni fino al delirio e alla morte.

Questi paragoni, dunque, non menano a niente, o, piuttosto, menano al falso. Schlegel si è fatto tirare da' suoi av-

versari in una falsa via: — poiché i critici paragonano, paragoniamo anche noi —. Ed il suo paragone delle due Fedre non ci dá, come è naturale, una perfetta rappresentazione critica né dell'una, né dell'altra; ci dá non le cose, ma certi loro rapporti; e, quando le cose non vi si acconciano, ei le guasta e le riavvicina per forza.

I principii, de' quali si vale come criterio critico, sono piú larghi, ma insufficienti anch'essi. Tenta di alzarsi sulla critica ordinaria, che stagnava per lo piú nelle frasi, ne' versi, nell'elocuzione, ma si smarrisce per via e non s' incontra con l'arte; anch'egli dá di capo nella probabilitá, nel decoro, nella moralitá, in tutto fuorché nell'arte, che è quel vagare dell'uomo che non afferra la quistione nella sua parte vitale.

— Non si può, egli dice, dal poeta immaginare che nello stesso giorno sia commesso il male e punito, senza una grande inverisimiglianza. — Qui Schlegel siegue la falsa teoria della probabilitá.

— Teseo è troppo credulo; si ricordano certe sue cattive azioni; l'annunzio della sua morte cava d' impaccio i personaggi; il suo ritorno li gitta in ansietá; Teramene esorta Ippolito ad amare: tutto questo è poco decoroso. — Eccoci ritornati alla teoria del decoro, come se i personaggi tragici non fossero uomini, non avessero le loro debolezze, e non potessero commettere atti indecorosi. Schlegel avrebbe dovuto dimostrarmi che l' indecoroso sia stato spinto da Racine fino al comico, e solo allora si potrebbe discutere con lui. Ma l' indecoroso per sé stesso è una delle varie facce della vita, e può entrare in ogni genere di poesia. La critica antica facea del decoro la condizione *sine qua non* del poema epico, della tragedia, della storia; e Schlegel è caduto nello stesso errore.

— La Fedra di Racine è una creatura poco morale; manca di delicatezza; opera per paura; non ha dignitá, non forza d'animo; è irresoluta, debole; dice spesso di voler morire, e le sono parole; non sa né accusare Ippolito, né impedire l'accusa; vuol parlare a Ippolito de' suoi figli, e gli parla del suo amore; vuole scagionare Ippolito, e si ristá dal farlo per gelosia;

si uccide quando non c' è piú necessitá di morire. — È la teoria della moralitá e della dignitá che qui serve di criterio a Schlegel.

Verso la fine par ch'egli si alzi ad un ordine piú serio di considerazioni. E quando crediamo ch'egli si levi oramai all'essenza stessa dell'arte, vediamo con rincrescimento ch'egli non si leva in alto, se non per rimaner nell'astratto. — Spogliando la tragedia delle sue parti accessorie e guardandola in sé stessa, egli dice, troveremo il fondo della tragedia greca nel fatalismo, e della tragedia cristiana nella provvidenza —: di che cita ad esempio Calderon, ed il dramma spagnuolo in genere. Tra questi due sistemi ci è lo scetticismo, la negazione, la discordia interna, di cui ci è esempio l'*Amleto*, il *Re Lear* e qualche altra tragedia di Shakespeare. Il povero Racine non trova posto in questi sistemi; qualche idea di provvidenza trapela nella sua tragedia, ma « *isolément, à la surface, et sans qu' elle soit identifiée avec le tout* ». E con supremo disprezzo Schlegel aggiunge, mettendolo a un mazzo con tanti altri: « *Lorsqu' ils ont rencontré une fiction ou un fait historique quelconque, qui parait leur offrir des situations pathétiques et une catastrophe frappante, et qu' ils sont parvenus à l'arranger dans le cadre usité des cinq actes, en observant l'unité de temps, de lieu, et les autres convenances théâtrales, ils croient d'avoir rempli leur tâche, sans se soucier d'un but ultérieur* ».

Ma questi stessi, che non si danno pensiero di uno scopo ulteriore, lo raggiungono, senza saperlo; poiché è impossibile che una tragedia non sia collegata con tutto un sistema di credenze. E questo scopo è scolpitissimo in Racine, nella cui tragedia il fatalismo vi sta per cerimonia, per tradizione; il soprannaturale fa atto di presenza, e le vere forze motrici dell'azione sono i caratteri e le passioni; è il libero arbitrio sprigionantesi dal fato, l' individuo che si conosce e si pone come tale, il dramma moderno succeduto all'antico. Come si sia, questo è il culmine, il piú alto della critica di Schlegel, quello ch'egli crede il fondo, l'essenza della tragedia; e non è se non il semplice concetto astratto, preesistente alla tragedia, senza ancora alcun carattere di poesia.

Schlegel ha ragione contro i critici suoi avversari, che ponevano la quistione a quel modo: li combatte con le stesse loro armi. Ha ragione contro Racine critico, che non avea coscienza piena del suo lavoro, ed era anch'egli impastoiato in quelle false teorie, come Dante e il Tasso. Ma Schlegel ha torto per rispetto a Racine poeta, per rispetto all'arte.

Ripeto la mia ipotesi. Poniamo che la tragedia di Racine avesse tutto quello che desidera Schlegel; che i fatti fossero verisimili, che non si contravvenisse mai al decoro, né alla moralitá, che la dignitá della natura umana fosse salva, che vi fosse uno scopo provvidenziale; sarebbe perciò una buona tragedia? Il buon senso risponde di no. Una tragedia può avere tutti questi caratteri, ed essere mediocrissima. E se ciò è vero, questi caratteri sono accidenti, accessori piú o meno importanti, non l'assoluto, l'essenziale, il fondamento della tragedia.

La critica di Schlegel parve profonda in quel tempo, in cui quelle quistioni non erano ancora abbastanza chiarite e discusse. Oggi le sono luoghi comuni, e sarebbe oramai tempo che fossero sbandite dalla critica italiana, e ch'ella si levasse al vero concetto dell'arte. La critica si è troppo intrattenuta sul contenuto, sulla materia astratta della poesia. Che gli eruditi m' informino quali sieno e di che qualitá i materiali, di cui si è servito Racine, bene sta. Ma ciò che importa, e ciò che la critica spesso trascura di fare, è di mostrarmi, in che modo questi materiali sono stati lavorati e trasformati dall'arte, e se nelle mani di Racine sono rimasi un semplice aggregato, o sono divenuti un mondo vivente. Ecco in che modo va posta la quistione, la quale è cavata ora dall' intima natura della poesia, e non da rispetti accessori ed estrinseci. E se Racine ha saputo spirare la vita in queste membra sparse, il contenuto considerato astrattamente sará pagano o cristiano, inventato o imitato, fantastico o storico, con o senza scopo morale, probabile o improbabile, ecc., poco monta: egli ha fatto un capolavoro. E se no, il contenuto avrá tutte le piú belle qualitá che vi piace; vi sará rispettata la dignitá umana, con uno stupendo scopo morale, ed il sistema della provvidenza e il decoro e la verosi-

miglianza, ecc., poco monta: egli ha fatto un aborto. Ecco un criterio critico inappellabile e terminativo; e, quando la critica giunge a quest'altezza, ella è l'arte stessa che si trasforma e si fa creazione riflessa, è il genio che si fa gusto, è il poeta che mira in uno specchio e si giudica, critico di sé stesso.

Il mondo di Euripide, guasto da Seneca, è stato disfatto da Racine: che cosa vi ha egli sostituito? Racine non ha osato abbastanza. Ha disgregato il vasto insieme di Euripide; ma non lo ha distrutto. Nel poeta greco è un tutto vivente; in lui sono frammenti. E, per parlare esteticamente, ha distrutto il lavoro poetico, ed ha conservato la materia grezza. Incalzato dall' istinto de' suoi tempi, ha sentito l' impossibilitá di porre in iscena seriamente Venere e Diana e Nettuno e Teseo ed Ippolito, ed è venuto ad un compromesso. — Il mondo antico non si confá col nostro. — Giú dunque, è la risposta. — No, risponde Racine, transigiamo. Una parte rimanga, ma togliamole ogni vita, facciamola cadavere; un'altra parte trasformiamola, facciamola moderna. — Questo contrasto tra due mondi opposti si vede in tutt' i poeti classici, che hanno preso ad imitare gli antichi, e giunge fino al grottesco ne' primi tempi, come in un certo frate italiano, che nelle esequie di Eurialo fa celebrare l'ufficio dei morti.

E, per veritá, poniamo che il poeta avesse rappresentato seriamente questi due mondi: gran bella cosa a vedere la dea Venere accanto ad un galante principe francese chiamato Ippolito, o alla sentimentale Aricia! Ma Racine ha trovato ottima via a cansare ogni contrasto tra' due mondi, annullando l'uno e l'altro: sono ombre che s' incontrano, senza toccarsi, senza urtarsi. I grandi poeti sono dotati di una sí potente spontaneitá, che danno vita a tutto ciò che toccano; non sanno concepire l'astratto; vedete Dante e Shakespeare; leggete i *Promessi sposi*; o, per parlare di questo stesso argomento, leggete l'*Ippolito* di Euripide. Il suo mondo è un ideale compiutamente realizzato; e, se guardi a' sentimenti, a' costumi, al colore locale, alle tradizioni, ai paragoni, agli epiteti, questa poesia ti parrá una storia. Non solo tutt' i personaggi sono perfettamente disegnati,

ma fino il coro ha la sua personalitá, tanto che alcuna volta ti pare un uomo o una donna: tu ti aggiri in un mondo, che ti par di conoscere da lungo tempo. Nella tragedia di Racine sono scene intere, nelle quali la pompa rettorica mal cela il vuoto che vi sta al disotto: leggete, per esempio, i discorsi tra Aricia ed Ippolito. Alcuni hanno biasimato quest'episodio, come mal legato col tutto: con quella stessa pedanteria, onde altri biasimavano nella *Gerusalemme* l'episodio di Olindo e Sofronia. Ma non istá qui il male. L'episodio del Tasso si ride della critica, perché è un miracolo di poesia, l'episodio di Racine è biasimevole, perché è vuoto di poesia, perché i due innamorati sono mezzi caratteri, perché non esce dalla loro bocca un solo accento che parta dall'anima: è un amore rettorico, senz'azione, senza contrasto, senza gradazioni, che si esala in belle frasi, e si analizza e si spiega. Udite Ippolito:

> Depuis près de six mois, honteux, désespéré,
> Portant partout le trait dont je suis déchiré,
> Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve:
> Présente, je vous fuis; absente, je vous trouve.
> Dans le fond des forêts votre image me suit:
> La lumière du jour, les ombres de la nuit,
> Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite:
> Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.
> Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,
> Maintenant je me cherche, et ne me retrouve plus.
> Mon arc, mes javelots, mon char, tout m' importune.
> Je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
> Mes seuls gémissements font retentir les bois,
> Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.

È una bella descrizione in versi magnifici, che pur non fa alcuna impressione, poiché essa fa supporre in Ippolito una passione profonda e straordinaria, che non ha tempo di mostrarsi, che non può avere alcuna rappresentazione in mezzo a' maggiori interessi della tragedia; Ippolito è per noi il figlio e l'amato di Fedra; Ippolito innamorato è fuori della nostra attenzione;

la sua passione, magnifica di parole, rimane vuota e oziosa, senza valore drammatico; i suoi sfoghi d'amore rimangono conversazioni idilliche, tra il galante ed il sentimentale.

Ma ecco che cosa Racine potrebbe rispondere. — Concedo che il mondo drammatico che io vi presento, preso nel suo insieme, è un morto aggregato; che alcune parti sono squallide, altre ripugnanti; che l'antico vi sta, perché ve l'ho trovato e non potevo toglierlo, vi sta incadaverito; che antico e moderno non è abbastanza fuso e formato, sí che sia un tutto armonico. Non voglio discutere: concedo tutto questo. Ma io posso farvi tacere con una sola parola: ho creato Fedra! —

E Racine ha ragione. Il significato della sua tragedia non è in una vasta totalitá, in cui tutt' i personaggi conservino un valore assoluto, come in Euripide, ma è tutto in un solo personaggio, con cui e per cui esistono gli altri. Questi sono frammenti di uomini, che hanno tanto di vita, quanto basti a dar risalto a questa o quella qualitá del personaggio principale. Ippolito e Aricia si debbono amare, perché in Fedra si possa mostrare la gelosia; l' interesse poetico del loro amore è nell'effetto che produce in una terza persona. Teseo deve morire e risuscitare, perché ciò è necessario allo sviluppo della passione di Fedra. Vi sono poeti che anche a questi accessori sanno dare una certa vita propria, come Shakespeare; Racine li ha trascurati: e che importa? Egli ha creato Fedra; e, poiché la sua tragedia non è fondata sulla vasta concezione greca, poiché essa è tutta e solo in Fedra, egli ha fatto un capolavoro.

Ci sono alcuni che pongono la bellezza d'un carattere nella sua concezione astratta, ed inarcano le ciglia, quando ci trovano entro qualche cosa di nuovo e di profondo. Ma inventare un carattere o una situazione lo possono anche quelli che non sono poeti: Leibniz, che non era poeta, ha inventato un intero poema epico. Non solo quelli che non sono poeti possono inventare un carattere, ma possono ancora costruirlo, cioè a dire determinare le diverse parti e porle l'una appresso l'altra: fin qui è meccanismo. Se ci aggiungi un po' d' immaginazione, sí che a questa costruzione artificiale si appicchi quello che i critici

antichi chiamavano una bella veste, cioè uno splendido colorito, e quel lusso e quella pompa esteriore, in che molti pongono ciò che dicono le veneri e le grazie della poesia, avrai i poeti di second'ordine. Fin qui non ci è ancora vita organica, non ci è creazione: questo è l'abisso che bisogna varcare per esser detto poeta, e Racine è poeta: tutto ciò che sta innanzi è mediocritá.

Permettetemi dunque ch' io sorrida quando sento dire: — Gran cosa che ha fatto Racine! ha creato Fedra! —. Ma egli l'ha tolta di peso da Euripide, e lo confessa egli stesso: « *Quand je lui ne devrois que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrois dire que je lui dois ce que j' ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre* ». Dite pur questo, e dite ancora di piú. Dite ch'egli ha preso da Seneca ancor piú che da Euripide; che la scena terza dell'atto primo è quasi tutta di Euripide; che la dichiarazione d'amore che fa Fedra è tolta da Seneca; che la scena della gelosia è ispirata da Seneca. Che piú? Dite che non solo ha tolte ad imprestito le situazioni, ma le immagini, i pensieri, i sentimenti. E poi? E poi non m'avete provato ancor nulla! Rimane l' infinita distanza tra un collegiale rappezzatore e Racine. Voi che accusate Racine, avete innanzi tutta la natura, avete innanzi tutte le opere d'arte; io vi do facoltá d' imitare, di togliere di qua e di lá; prendete la penna; eguagliate Racine. E la penna vi cade di mano. Egli è che la grandezza del poeta non è ne' materiali ch'egli adopera, ma nella loro fusione organica che faccia di quelli una persona viva, effetto di un'attivitá interiore, di una spontaneitá produttrice, che dicesi genio.

Fedra è una fuggevole apparizione in Euripide; ella è tutta una tragedia in Racine, essa sola tutto un mondo drammatico. Abbiamo la storia di un'anima appassionata in tutta la sua ricchezza.

La sua passione è colpevole, e lo sa; la sua anima è scissa tra due forze opposte e pari: la passione ed il senso morale. Date a questa donna un carattere risoluto, e la tragedia muore in sul nascere: ella non indugerá a prendere il suo partito. Tale è la Fedra di Euripide: nella stessa scena ascolti i suoi lamenti, scopri il suo segreto e la sai morta. Questa fermezza di propo-

sito manca alla Fedra francese: Schlegel gliene fa colpa; ed a torto. Fedra, come l'ha concepita Racine, è tirata in qua e in lá da due sentimenti ugualmente infiniti, e l'uno non ha, non può avere virtú di distruggere l'altro. Quando vi pare che la passione abbia il di sopra, ecco il senso morale riaffacciarsi in forma di rimorso, e, mentre maledice la sua passione, nei suoi occhi brilla il desiderio. È una lotta non superabile, che soverchia la sua volontá e la gitta in balía del caso e la rende giuoco degli avvenimenti. Inetta a prendere e seguitare con costanza un partito, ciascuna volta che Fedra entra in iscena, la vediamo con ispavento dare un nuovo passo verso la sua rovina: non nasconde la sua passione, non salva il suo onore, non provvede all'onore della sua famiglia, non salva la vita. Quando è tempo di morire, si fa lusingare da vane speranze; muore, quando la sua morte non è che una volontaria espiazione. Abborre dal male, e lo lascia commettere; corre a' rimedi, quando il male è irrimediabile; vuol parlare ad Ippolito de' suoi figli, e parla del suo amore; vuole smentire la nutrice e scagionare Ippolito, e se ne rimane; un istante prima dice alla nutrice: — fa tu —, un istante dopo la colma di villanie e la sospinge alla morte. — Sono contraddizioni, — osserva Schlegel. Certamente; la contraddizione generata dalla lotta è il fondo di questo carattere; non vi è niente di cosí contraddittorio come il cuore umano. Ond' è nata una profonda tragedia: e dico profonda, perché il fato tragico nasce non da intrighi, da accidenti, ma dall'essenza di questo carattere. La prima volta che questa donna manifesta la sua anima agli spettatori, ci vediamo una specie di predestinazione: le vediamo scritta in fronte la catastrofe.

Questa contraddizione ti offre contemporaneo e compresente tutto il carattere, nel tempo stesso che ne vedi uscir fuori or questa, or quella parte, secondo gli avvenimenti e gli altri personaggi. Non vi è propriamente una successione logica, di modo che si vegga prima la passione, poi il rimorso, indi la gelosia, ecc.: difetto in cui capitano i costruttori, quelli che concepiscono un carattere « *a priori* ». Vi è un certo processo, qual-

che cosa di successivo, corrispondente all'andamento dell'azione; ma la vita interiore è cosí potente, che ogni volta dietro ad una parte trabocca tutta al di fuori. Ha dolore congiunto a furore, speranza a disperazione, amore ad odio, rimorso a voluttá; rapidi passaggi, rapidi ritorni. Schlegel non concepisce come questa donna possa un momento prima dire che ama, ed un momento dopo che odia Ippolito, che è un mostro; certo, questo è contro la logica di Aristotele, ma è secondo la logica di Omero. Rapidi passaggi, rapidi ritorni, maravigliosi di veritá, ora apparecchiati, ora improvvisi, prorompenti ora da idee espresse, ora da sottintese; in che è la maggior difficoltá del recitare, non superata sempre dalla Ristori. Eccone due:

> Vous haïssez le jour, que vous veniez chercher!

« *Le jour* ». E Fedra risponde:

> Noble et brillant auteur d'une triste famille,
> Toi dont ma mère osait se vanter d'ètre fille,
> Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
> Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!

Questa improvvisa apostrofe è preparata dalle parole di Enone. Ma quando Fedra soggiunge:

> Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
> Quand pourrai-je, à travers d'une noble poussière,
> Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?

questo non ha alcuna attinenza con le parole della nutrice, e fa supporre che Fedra non l'ode, che altre idee le pullulino in capo facili ad indovinare, da cui nascono le sue parole. L'attrice qui, mentre Enone parla, dee con l'azione muta mostrare la sua distrazione e l'oggetto a cui tien dietro: il che non avendo fatto la Ristori, ne nacque che questo passaggio, il quale ben preparato dee essere di potentissimo effetto, restò quasi inav-

vertito. In queste rapide mutazioni, in questo movimento interiore del carattere, è posto il segreto dell'arte e l' interesse drammatico: al che suppliscono i mediocri col cumulo degli accidenti, con la complicazione dell' intrigo, co' quadri ed i colpi di scena.

Paragonate le prime scene della *Fedra*. Quanto languore nella prima! quanto interesse nella terza! Nella prima vi è un movimento di fatti, che non hanno alcuna eco nell'anima. Ippolito vuol partire per rivedere il padre, da cui è da sei mesi lontano; c' è la risoluzione, manca ogni espressione di sentimento filiale, il dolore, l'ansietá, l' impazienza. Teramene accusa Teseo: Ippolito lo difende; si esprime con convenienza, ma senza caldezza; alla sua difesa non partecipa il cuore. E parli di Fedra o di Aricia, non si passa di lá dalla superficie, il suo cuore riman chiuso; aggiungi, ad ogni minimo pretesto, narrazioni de' fatti antecedenti: hai piuttosto una lunga conversazione, che una vera scena drammatica. Ma quanto interesse nella terza! Ciascuna risposta di Fedra è una nuova faccia della sua passione; la contraddizione scoppia dalle prime parole, la nutrice esclama a ragione:

Comme on voit tous ses vœux l'un l'autre se détruire!

Niente stagna, tutto è a rapidi tocchi; questa scena è udita con tant'attenzione che, quantunque lunghetta, sembra duri appena un minuto. Eppure, se guardiamo alla superficie, non ci è di che levarla poi tanto al cielo. Se io volessi farne il sunto allo stesso modo che fa Dumas per rispetto alla *Mirra*, direi: — È una serva che prega la padrona a svelarle il suo segreto; e la padrona, dopo di essersi fatta pregar ben bene, glielo scopre —. È un fondo volgare e da commedia; il che mostra, una volta di piú, che l' interesse drammatico non è nel fatto, nell'esterno. Qui l'esterno è messo in movimento dalla vita interiore, qui in ogni minimo particolare si affaccia l'anima: e che pienezza di vita! Fedra soffre, e dice e disdice: il soffrire la rende impaziente, scontenta di tutto. La vista del sole la intenerisce. La sua fantasia corre appresso ad Ippolito. Un grido

d'orrore risponde a questa immagine: la coscienza si ribella al cuore. La nutrice nomina Ippolito con disprezzo:

— Cet Hippolyte.....
PHÈDRE — Ah! Dieux!

Qui è la crisi della scena; l'attenzione si raddoppia; s' intravvede qualche mistero orribile. E fin qui quante mutazioni! quante gradazioni! come lampeggia al di fuori l'anima tempestosa! Questo è il movimento drammatico.

Questo è giá molto, ma è ancora insufficiente alla poesia. Anche in Seneca vi è molto movimento, una ricca esplicazione del carattere; basta leggere la sua scena della dichiarazione, imitata da Racine. Ippolito vede Fedra esitante: la esorta a parlare.

PHAEDRA — Curae leves loquuntur, ingentes stupent.
HIPPOLYTUS — Committe curas auribus, mater, meis.

Quel « *mater* » è di terribile effetto drammatico e fa presentire tutto l'orrore della situazione; lo stesso effetto fa il « signor... » di Alfieri: Mirra non osò dire: — Mio padre —. Ma Seneca non è poeta; e però tutto questo movimento è qualche cosa di artificiale, senza naturalezza e senza colore: l'anima vi rimane estranea. Seneca filosofeggia in versi; i sentimenti e le immagini ei te le muta in sentenze, in concetti astratti. — Perché non parli? —, domanda Ippolito. Fedra risponde con una sentenza:

Curae leves loquuntur, ingentes stupent.

Il pensiero è bello, ma « *non erat hic locus* »: ti fa sentire il freddo dell'astrazione; chi è appassionato, non esce di sé, non generaleggia. Il carattere non solo dee esser ricco di movimenti, ma, perché sia estetico, dee uscire dal cuore e dall' immaginazione, dee essere sentimento o immagine. Alfieri, che pel ca-

lore de' sentimenti non è secondo ad alcuno, cede a Racine per l' immagine. E tra le piú poetiche creature è la Fedra. La passione ha accesa la sua fantasia, che è in un perpetuo concitamento; dalla sua bocca niente esce che non abbia una faccia, che non si vegga. Né è giá una fantasia di lusso, che si esprima in tropi ed in figure, difetto de' poeti che hanno molta immaginazione e poco cuore, come nell'*Aristodemo* di Monti. Cosí abbiamo un lirismo artificioso, che fa oltraggio al vero, che è in disaccordo col sentimento. In *Fedra* è il sentimento che move la fantasia e palpita al di sotto dell' immagine; pochi hanno espresso con la stessa veritá di Racine questo connubio tra il cuore e l' immaginazione. Nell'apostrofe al sole Fedra gli dá l'ultimo addio. Vede il sole cosí brillante, e la sua famiglia le si presenta con colori sí foschi: quanta malinconia in questa immagine! Le par che il sole debba arrossire del suo turbamento: quanto strazio in questa immagine! Ciascuna immagine è legata ad un sentimento, ora effetto, ora cagione; ad ogni volo della fantasia risponde un palpito del cuore. Ricorda le sue impressioni, quando vide la prima volta Ippolito:

> Je le vis: je rougis, je pâlis à sa vue;
> Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
> Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
> Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

Se questo, come osserva Voltaire, che se ne intendeva, fosse detto da una terza persona, sarebbe un'amplificazione rettorica, un cumulo di belle immagini, ma fredde, scompagnate dal sentimento. Ma qui è Fedra che parla, che risente quel turbamento, che sente nella sua anima e nel suo sangue riprodursi quel passato. — « *C'est Phèdre amoureuse et honteuse de sa passion,* dice Voltaire; *son coeur est plein; tout lui échappe.* » —

La sua passione, dopo tre atti, sembra esausta: il poeta l'ha presentata sotto tutti gli aspetti; ed ecco al quarto comparire un nuovo elemento, la gelosia, che rinfresca l'attenzione, accresce l'ansietá, dá nuova ricchezza al carattere: qui è il

trionfo di Racine; la scena sesta è una maraviglia di poesia. Tutt' i sentimenti di Fedra sboccano come un torrente e si urtano, s' intralciano, si compenetrano, vivono sotto una sola immagine, a quel modo che nella faccia o negli occhi vediamo talora muoversi diversi ed anche contrari affetti. La sua fantasia corre appresso a' due amanti; s' immagina che in quello stesso momento ridano di lei, « *une amante insensée* », che giurino di non piú lasciarsi; e li vede ne' boschi parlarsi, cercarsi *; onde rabbia, ansietá, turbamento, delirio, ritorno in sé stessa, rimorso, tenerezza, orrore, e nuove immagini e nuovi sentimenti. Questo è poesia.

Non ho innanzi la traduzione e non posso darne giudizio; mi parve corretta e spesso fluida; ma Racine non si traduce.

Della Ristori, che meritò nella parte di Fedra sí grandi applausi, non voglio e non debbo parlare per incidente. Ha comune la scuola con altri attori piú o meno valenti, ma ha di proprio alcun che di geniale, che merita di essere studiato.

[Nella « Rivista contemporanea », a. III, 1856, vol. V, pp. 597-615.]

---

* Qui ci è un altro passaggio, stupendo di veritá e di poesia, che non fu bene apparecchiato dalla Ristori con l'azione e col tono della voce:

> Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher?
> Hélas! ils se voyaient avec pleine licence:
> Le ciel de leurs soupirs approuvait l' innocence, ecc.

Al secondo verso entra un nuovo ordine d' idee. Fedra concepisce l'amore d' Ippolito ed Aricia con le stesse circostanze del suo amore colpevole, e crede ch'essi andavano ne' boschi a nascondersi, che si amavano di soppiatto; quando, con un improvviso ritorno su di sé stessa, s'avvede della differenza de' due amori. Schlegel domanda se le principesse greche andavano per avventura ne' boschi, e non vede che questo appunto mostra il turbamento di Fedra. Il passaggio è tale, che non può essere non gustato e non produrre una grande impressione, quando sia ben rappresentato.

[26]

LE « CONTEMPLAZIONI »

DI VICTOR HUGO.

— Francesi, lasciate la Borsa e le feste, abbandonate la vostra tumultuosa Parigi, e seguitemi: io vi menerò meco in campagna. Udiamo il canto degli uccelli, lo stormir delle fronde, il mormorare delle acque, le cento voci della natura: o, se vi piace meglio, rientriamo nelle nostre case e rifacciamoci fanciulli; riafferriamo i cari momenti cosí presto fuggiti del nostro passato, contempliamoci quali fummo ne' nostri figliuoli e dilettiamoci de' loro diletti; cogliamo un fiore, diamo la caccia alle farfalle; parliamo con gli uccelli... — Che cosa vuole da noi questo poeta? La poesia è morta, — mormora ciascuno, e ciascuno lo segue. Gran mago ch' è questo Victor Hugo! — Affacciatevi: passa Canrobert. — Lasciatelo passare; io leggo « Rosa * »; questa paginetta vale tutta la guerra di Crimea. — Non andiamo quest'oggi al battesimo? Vi saranno ottanta vescovi con le loro mitre gemmate, co' loro ornamenti di oro. — Lasciatemi stare, amico mio; vescovi, cardinali, non valgono per me i raggi di questa margherita *[2]. « *Et moi, j' ai de rayons aussi!* » — « *Vive l' Empereur!* » — Ed io griderei: Viva il « Maestro del villaggio *[3] »!; la corona, onde lo ha cinto il poeta, luce piú che tutte le corone imperiali. — Che hai, Teresa,

* *Vieille chanson du jeune temps* [lib. I, XIX].

*[2] *Unité* [lib. I, XXV].

*[3] *Le maître d'études* [lib. III, XVI].

che non puoi prender sonno? — Ohimè, « Chiara * » mi toglie il sonno. — Sei matta, Virginia; perché piangi? — Quel povero *Charles Vacquerie!* *2 — Madre, a che pensi? — Penso al *Revenant* *3. — Giovinetto, cosa cerchi con l'occhio? — Cerco *mademoiselle Lise* *4. — E tu, che cosa ti passa pel capo, con quel tuo volto di cimitero? — « *Oh! que le gouffre est noir et que l'œil est débile!* *5 » — Gustavo Planche, perché cosí irritato? — Chiamare Victor Hugo il Pindaro francese! — Che ti è avvenuto, Luigi Veuillot, che hai la faccia verde? qualche articolo contro il re di Napoli, o la nota al Papa? — Hai letto le *Contemplazioni*, mio caro? Bestemmie ed eresie. E quarantamila esemplari venduti! È la fine del mondo! — Marchese, ebbene? — Chi avrebbe creduto che il poeta della Vandea dovesse mettersi cosí sotto i calcagni re e marchesi! il mondo finisce, mio caro. — Ponsard, questa mattina sei di una gravitá piú che accademica! — *Contemplazioni* di qua, *Contemplazioni* di lá! Mai quest'uomo non si è messo tanto sotto i piedi il dizionario e la grammatica e il buon gusto e i buoni principii. Oh! il mondo se ne va! —

In mezzo a tanto sonno di anime, se alcuno con ghigno ironico domandi: — Dov' è la Francia? —, un francese potrá gettargli in viso le *Contemplazioni*, e dirgli: — Guarda! noi siamo vivi ancora! —. Generoso nemico, Victor Hugo ha preso sotto la sua protezione il regno di Luigi Napoleone, e lo ha irradiato della sua luce. E in veritá, quando lo storico futuro andrá cercando in quel fondo nero qualche punto luminoso, il gioiello ch'egli troverá intorno alla imperiale corona, sará non il Due Dicembre, non Roma, non Sebastopoli, ma le *Contemplazioni*.

Questo libro mi è giunto nella mia solitudine, e, non so, ma mi è parso il mio libro, la mia voce interiore, giunta ad un'altra

---

* *Claire* [lib. VI, VIII].

*2 *À Charles Vacquerie* [lib. IV, XVII].

*3 *Le revenant* [lib. III, XXIII].

*4 *Lise* [lib. I, XI].

*5 *Horror* [lib. VI, XVI].

anima e rimandatami piú bella, musica di cielo. « *Ma mère morte, ma fille morte...* ». Ohimè! quale di noi, infortunata generazione, non potrebbe, crollando il capo, ritrovare nella sua memoria questa funebre lista? Mia madre morta, mia sorella morta. E dove sei tu, o Luigi *? E chi mi ti rende, o Fedele *[2]? Giovanezza, amore, gioia, sono per molti una memoria, e per taluni, piú felici ancora, un desiderio senza speranza. Il '48 ha imbianchite le teste dei giovani, ed ha loro detto: — Il libro del vostro avvenire è chiuso; vivete di memorie, vecchi a trent'anni: in un anno solo io ve ne ho raccolte tante, quante nessuno ne troverá in tutta la sua vita. — E quando, dispersi per la terra e attirati da nuovi oggetti, vorrete farvi da capo e crearvi una vita nuova, io mi attaccherò a voi e vi griderò: — Indietro! voi siete uomini morti; voi non avete domani —. In questo libro le nostre anime si lamentano; di tanti dolori, di tanti ignorati martirii qui è l'eco sonora; dall'ergastolo, dalle prigioni, dal patibolo, dall'esilio partono mille lugubri suoni, che qui si raccolgono, funebre musica *[3].

Indietro dunque! accettiamo le consolazioni che il poeta offre a sé, e ad altrui, e viviamo di memorie. « *Autrefois!* ». Di rimembranza in rimembranza, di dolore in dolore, giungiamo alla nostra etá fiorita, quando per noi il cielo era ancora azzurro ed il prato ancor verde: a ciascuna pagina di queste poesie è attaccata una nostra memoria, un fantasma, che ci si leva ritto dinanzi, e ci dice: — Ti ricordi? —. E noi benediciamo la poesia, che con un tratto di penna ci apre il regno della morte ed evoca le ombre de' nostri cari.

La poesia! — Ella è morta, si mormora intorno. Su tutta la superficie del globo non trovi piú un popolo poetico. Dov' è la poesia? Il tempio è crollato; la casa è abbandonata; la cittá è un mercato; ciascuna idea, che ha fatto palpitare i nostri padri, è crocifissa dagli oppressori e negata dagli oppressi; i pochi cre-

---

* Luigi Lavista.

*[2] Fedele Amante, morto mentre l'autore era in prigione.

*[3] Scritto a Zurigo 1856.

denti sputacchiati; chi li chiama bambini e chi matti; a poco a poco dubitano anche essi e dicono: — Libertá, virtú, Dio, popolo, scienza, poesia; sarebbe forse un' illusione? avremmo noi ragione, quando tutto il mondo ci grida: avete torto? —; e negano anch'essi, e Lamartine, lo stesso Lamartine, nega la poesia. Che cosa fará il poeta, rimaso solitario e senza eco? dove incarnerá i suoi fantasmi? quale forma è restata intatta? Alcuni ci si ostinano, e addentrano le mani in questo putridume, stracciando le viscere di un Prometeo morto. Gl' inganna il simulacro di vita; gli occhi sono aperti ancora, ma ne è partita l'anima: Prometeo è ben morto. Ne' loro versi vi è tempio, ma senza Dio; vi è la cittá, ma senza idea; vi è la famiglia, ma senza sentimento; vi è il sole, ma senza luce; al di sotto de' versi sonori vi è Mefistofele, che risponde con un lungo riso. Se vogliamo incontrare ancora un poeta, rifacciamo il cammino dell'umanitá, e di forma in forma, di tomba in tomba, giungeremo a quei formidabili inizii, quando Venere non era ancora uscita dal grembo della natura, quando la forma non era ancor nata; lá troveremo l'uomo faccia a faccia con l' infinito, nudo e solitario anch'esso; lá incontreremo Leopardi, Goethe e Byron; lá incontreremo Victor Hugo.

L' infinito è il motto del poeta moderno; è la parola con la quale ricomincia ogni nuova Gerusalemme, il Verbo di Mosé e di Dante, il « potere ascoso » del Leopardi:

> Le muet Infini, sombre mer ignorée *.

Victor Hugo lo chiama « Jéhovah », lo sconosciuto, il silenzioso, l' Enigma posto come enigma: queste sette lettere sono:

> Les sept astres géants du noir septentrion *2.

---

* *À la fenêtre pendant la nuit*, l. VI, IX, XI.

*2 *Nomen, Numen, Lumen*, l. VI, XXV.

« *Je veux voir Jéhovah* », domanda il poeta di Patmos:

Enfin, Jean arriva;
Il vit l'endroit sans nom dont nul archange n'ose
Traverser le milieu,
Et ce lieu redoutable était plein d'ombre, à cause
De la grandeur de Dieu *.

Dio apparisce a Dante in mezzo ad un oceano di luce; apparisce a Victor Hugo in mezzo ad un oceano d'ombra. L'umanitá di Dante era giá nata; quella di Victor Hugo è ancora un enigma, è ancora « Jéhovah », è l'Apocalisse.

Al di sotto di « Jéhovah » si svolge la creazione, mistero anch'essa. La natura è mistero, l'uomo è mistero.

La chose est pour la chose ici-bas un problème.
L'être pour l'être est sphinx. L'aube au jour paraît blême;
L'éclair est noir pour le rayon...

La cendre ne sait pas ce que pense le marbre;
L'écueil écoute en vain le flot; la branche d'arbre
Ne sait pas ce que dit le vent...

Toujours la nuit! jamais l'azur! jamais l'aurore!
Nous marchons. Nous n'avons point fait un pas encore!
Nous rêvons ce qu' Adam rêva;

La création flotte et fuit, des vents battue;
Nous distinguons dans l'ombre une immense statue
Et nous lui disons: Jéhovah *[2].

Che cosa è questo mistero? È la contraddizione eterna, la coesistenza inesplicabile del bene e del male, della luce e delle tenebre, dello spirito e della carne; è l'eterno Giobbe, che rinnova

---

* *Un jour, le morne esprit, le prophète sublime*, l. VI, VII.
*[2] *Horror*, l. VI [XVI].

il suo lamento nei momenti di dolore dell'umanitá o degl' individui. Il mistero chiude al di dentro di sé un'antitesi, il cui termine superiore conciliativo è « Jéhovah », « *une immense statue dans l'ombre* », anch'esso un enigma.

> Oui, mon malheur irréparable,
> C'est de pendre aux deux éléments,
> C'est d'avoir en moi, misérable,
> De la fange et des firmaments!
>
> Hélas! hélas! c'est d'être un homme;
> C'est de songer que j' étais beau,
> D' ignorer comment je me nomme,
> D'être un ciel et d'être un tombeau *!
>
> L'être éternellement montre sa face double,
> Mal et bien, glace et feu;
> L' homme sent à la fois, âme pure et chair sombre,
> La morsure du ver de terre au fond de l'ombre
> Et le baiser de Dieu.

Fango e firmamento, cielo e tomba, ecco l'antitesi riprodotta dal poeta sotto mille forme.

Victor Hugo non è giunto di un salto a questo genere di poesia: il dolore è stato la sua musa, e gliene ha dato la piena coscienza.

Il dolore, come ritempra l'animo, cosí rinfresca l' ingegno. Ogni giorno di vita toglie un fiore al nostro mondo poetico, insino a che inaridisce. Il poeta allora esausto ripete sé stesso; non gli si presentano piú innanzi le cose, ma frasi e parole, e nasce la maniera. Le anime piú ricche sentono il bisogno di rinfrescare le loro impressioni, di ringiovanire il loro mondo interiore.

Il dolore è il Colombo che apre al poeta un mondo nuovo. Egli gitta l'anima in una diversa situazione, e le muta gli occhi,

---

* *À celle qui est voilèe*, l. VI [XVI]. — Vedi ancora *Pleurs dans la nuit*, l. VI [VI].

sí che ella vegga le stesse cose sotto nuove forme o nuovi colori. Nelle supreme sventure l'uomo vede come scomparire il suo antico m e, dal tumulto del mondo esteriore si ritira in sé stesso. Che cosa sono gli uomini, quando in mezzo a loro non trovo i miei cari? che cosa è il cielo quando non veggo ridere in esso il mio cielo, il cielo del mio paese? L'universo è vuoto; il cuore è un sepolcro; e le immagini, con le quali io mi domestico, sono le tenebre e la morte e l'eternitá e l' infinito: l'enigma della vita mi s'affaccia in tutta la sua serietá. O Victor Hugo, io ti comprendo.

La vita di Victor Hugo è stata tutta esteriore; la sua anima erasi versata al di fuori con abbandono; amava il tumulto e lo spettacolo; egli era nato per vivere a Parigi. Mobile, battagliero, irrequieto, cercatore di lotte, vago di commozioni; e tutto sparve! Ed eccolo lá, solitario su di uno scoglio, circondarsi anch'egli di spettri e di ombre, e interrogare il Destino: — Che cosa è la vita? che cosa è la morte? onde veniamo? dove andiamo? —. Quando il dolore lo ha percosso, egli ha sentito fremersi al di dentro l'anima di Giacomo Leopardi; ed il voluttuoso poeta delle *Orientali* è divenuto il poeta dell' infinito. Certo, nelle sue antiche poesie bene incontriamo qua e lá come lampi le stesse immagini, ma sono fantasmi fuggevoli, fantocci coi quali il poeta scherza un momento per rigettarsi nel tumulto della vita; l'eternitá si affaccia appena, e giá si ritira di mezzo al mondo mobile delle passioni, dove il poeta si obblia. Ora tutte le corde si sono spezzate, ed è rimasa una sola, malinconico ritornello, che fa di tutto l'universo il suo eco:

Nous avons devant nous le silence immobile.
    Qui sommes-nous? oú sommes-nous?

D'où viens-tu? — Je ne sais. — Où vas-tu? — Je l' ignore.

L' homme est lancé. Par qui? vers qui? Dans l'invisible *.

---

* *Horror*, l. VI [XVI].

Il poeta non rimane però nell'angoscia del mistero. La preghiera, candido fantasma, gli edifica il ponte, sul quale dee passare nell'abisso del muto infinito:

Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime *;

ed ei vi si gitta ardito sulle ali della fede, dell'amore, della libertá, della giustizia, per rubare alla natura il suo segreto.

L' homme en cette époque agitée,
Sombre océan,
Doit faire comme Prométhée
Et comme Adam.

Il doit ravir au ciel austère
L'éternel feu;
Conquérir son propre mystère,
Et voler Dieu.

Les lois de nos destins sur terre,
Dieu les écrit;
Et, si ces lois sont le mystère,
Je suis l'esprit.

J' irai lire la grande bible;
J' entrerai nu
Jusqu' au tabernacle terrible
De l' inconnu * [2].

Nel primo entrare tutto è tenebre: è l' inferno dantesco. Il mistero si leva giá, e n'esce fuori il lugubre grido: « *Pulvis et umbra* ».

Sais-tu pourquoi tu vis? sais-tu porquoi tu meurs?...

---

* *Le pont*, l. VI.

*[2] *Ibo*, l. [VI].

L' homme est à peine né, qu' il est déjá passé,
Et c'est d'avoir fini que d'avoir commencé.
Derrière le mur blanc, parmi les herbes vertes,
La fosse obscure attend l' homme, lèvres ouverts *.

Il quadro si fa sempre piú fosco. L' ira del Signore scoppia sulle colpe umane.

— ... Seigneur, jugez oú nous en sommes.
Considérez la terre et regardez les hommes.
Ils brisent tous les noeuds qui devaient les unir —.
Et Dieu m' a répondu: — Certes, je vais venir — * [2].

Al cospetto dell' Infinito che cosa è l'uomo? « *Fange et pourriture! — Nous sommes le néant! Orgueil! Vanité!* » ecc. *[3]

Nous voulons durer, vivre, être éternels. O cendre!
Où donc est la fourmi qu'on appelle Alexandre?
Où donc le ver César?...

A l' istant où l'on dit: Vivons! tout se déchire.
Les pleurs subitement descendent sur le rire * [4].

Questo lamento funebre sulla morte delle cose umane e sul mistero del mondo accompagna il poeta in mezzo alle tombe, ai cimiteri, ai cadaveri, agli abissi dell'eternitá, con tutti gli accessorii, insino a che le immagini si raddolciscono intorno alla fronte di Chiara, fanciulla che viene di cielo e torna in cielo. Il dubbio, la disperazione e la bestemmia scompariscono innanzi a questa morta; il sepolcro si trasforma in eden, il cielo si rasserena; la morte diviene il principio della vita.

Quand nous en irons-nous? quand nous en irons-nous?

---

* *Une spectre*, l. VI [III].
*[2] *Ecoutez. Je suis Jean*, l. VI [IV].
*[3] *Croire; mais pas en nous*, l. VI [V].
*[4] *Pleurs dans la nuit*, l. VI [VI].

Quand nous en irons-nous, où sont l'aube et la foudre?
Quand verrons-nous, déja libres, hommes encor,
Notre chair ténébreuse en rayons se dissoudre,
Et nos pieds faits de nuit éclore en ailes d'or *?

La fantasia alza il poeta fra mondi celesti; altre stelle, altri soli gli folgorano avanti *2; a poco a poco si sente riconciliare con la terra; tutto è vita e amore *3; il buio si dissolve; il cadavere sorride, e dalla morta carne spunta la vita *4; ed ecco Beatrice *5, la Beatrice velata del *Purgatorio*; il mistero si comincia a intravvedere, la Beatrice non è ancora intelligenza, ma è giá sentimento, amore.

Mais tu ne veux pas qu'on te voie;
Tu viens et tu fuis tour-à-tour;
Tu ne veux pas te nommer joie,
Ayant dit: Je m'appelle amour.

Alla lunga bestemmia dello scettico *6, il poeta contrappone la rassegnazione, la religione e la speranza *7; l'uomo cammina nel buio, ma sente che cammina verso l'azzurro *8; una « *énorme obscurité... enveloppe... les morts et les vivants* »; ma il sapiente dall'alto della collina guarda un punto bianco verso l'orizzonte, e

Dit en montrant ce point vague et lointain qui luit:
Cette blancheur est plus que toute cette nuit *9!

---

* *Claire*, l. VI [VIII].
*2 *À la fenêtre pendant la nuit*, l. VI [IX].
*3 *Éclaircie*, l. VI [X].
*4 *Cadaver* [l. VI, XIII]. — *Ce que c'est que la mort* [l. VI, XXII].
*5 *À celle qui est voilée* [l. VI, XV].
*6 *Horror* [l. VI, XVI].
*7 *Dolor, Religio, Spes* [l. VI, XVII, XX, XXI].
*8 *Voyage de nuit* [l. VI, XIX].
*9 *Spes* [l. VI, XXI].

L'enigma avanti al sapiente si squarcia, prete, genio, pontefice *.

Ainsi s'entassent les conquêtes,
Les songeurs sont les inventeurs...

Le genre humain marche en avant;
Il marche sur la terre; il passe,
Il va, dans la nuit, dans l'espace,
Dans l' infini, dans le borné,
Dans l'azur, dans l'onde irritée,
A la lueur de Prométhée,
Le libérateur enchaîne!

Succede la rivelazione; i misteri dell' infinito si aprono innanzi all' intelligenza; il poeta vi vede al di dentro una specie di metempsicosi compiuta dalla palingenesi universale *2.

Tale è il disegno. Hai dapprima le ingenue gioie della prima etá, gli ardori della giovinezza, festa nell'anima, festa nella natura (lib. I e II). Succedono le lotte e le passioni dell'etá virile; la realtá comincia a pesarci addosso, ma raddolcita ancora dagli amabili sogni della resistente fantasia (lib. III, *Luttes et rêves*). E viene il tempo della sventura e del disinganno; l'anima atterrita si ripiega sui giorni che non sono piú care rimembranze, e si abbandona a' piú teneri lamenti (lib. IV). Ma le lagrime inaridiscono; gittiamo da noi ogni conforto, ogni speranza; il dubbio germoglia nel cuore; la bestemmia spunta sulle labbra; tenebre nell'anima; tenebre nella natura (lib. V). La vita cosí rappresentata è un'antitesi misteriosa, bene e male, riso e pianto, vita e morte. L'antitesi o il mistero si pone con una coscienza straziante nel libro VI, e si allarga alle universe cose; il dolore geme nell'albero, la lagrima stilla dalla pietra; la natura terrena è una sola anima in diverse forme, che mette dappertutto lo stesso lamento; in ogni essere vi è dell'uomo. Fra tanto buio l' intelligenza intravvede lontano lontano un

---

* *Les Mages* [l. VI, XXIII].

*2 *Ce que dit la bouche d'ombre*, l. VI [XXVI].

punto bianco sull'orizzonte; un raggio dell'avvenire illumina la miseria presente; la fantasia, dalla terra, da questo luogo del castigo e dell'espiazione, si alza alla contemplazione dei cieli; in ogni astro trema un nostro desiderio; in ogni sole brilla una nostra speranza; ed il poeta vede l'enigma dissolversi in quelle miriadi di luci, e vagheggia la gloriosa trasfigurazione delle anime dopo la lunga trasmigrazione.

Con questa tragedia dell'umanitá, il poeta ha innestata la sua tragedia. Non leggi tranquille meditazioni; sotto a ciascun pensiero vi è una lagrima; da ogni verso gronda sangue. Sulla prima pagina trovi: *À ma fille*; sull'ultima: *À celle qui est restée en France*. Il pensiero che anima tutta la poesia è fatto persona in costei. Noi ce la vediamo crescere avanti agli occhi, e ci affezioniamo a questa cara fanciulla, che diviene la nostra fanciulla. E se ne' primi libri il mondo ci pare una festa, gli è perché regina della festa è costei; se tutto è « *joie, innocence, espoir, bonheur, bonté* »; se

> Tout regorge de sève et de vie et de bruit,
> De rameaux verts d'azur frissonnant, d'eau qui luit *,

gli è perché ci sta accanto « *la grande soeur et la petite soeur* »; ed elle ridono e il mondo ride con loro. E se il mondo ci si annebbia, gli è perché siamo rimasti soli; e se dentro di noi ci è qualche cosa che piange, e se ci pare che tutto pianga con noi, gli è ch'ella ci ha lasciati, gli è che cerchiamo e non ritroviamo piú la nostra fanciulla. Ella si porta seco nella tomba la nostra giovinezza, le nostre gioie, il nostro universo, il nostro cuore. È lei il vero protagonista di questa Divina Commedia.

Ma il poeta ha un bel fare! Un bel parlare di angeli e di « Jéhovah » e di trasfigurazione e di cieli! Vi è qualche cosa qui che ci tiene fitti in terra; vi è una vena di pianto inesausto, senza consolazione: vi domina lo sconforto e il mistero. La sfinge vinta in Grecia e in Roma risorge piú oscura; invano il

---

* Lib. I, IV.

poeta prende un'aria rassegnata e si affida alla preghiera; invano passeggia di astro in astro con mentita gioia, con simulato lirico entusismo; la Musa cosí liberale di pianto gli è avara di conforti; gli è come un dormente che sogna di fuggire e le gambe gli negano il correre; il riso rimane sulle labbra, il cuore piange al di dentro. Ben la fantasia mette le ali e spicca il volo verso i mondi della luce; ma qualche cosa di pesante sta attaccato a quelle ali che le tira giú in terra, in mezzo alle nostre tenebre; e la sfinge, nuovo Anteo, tocca appena la terra, ripiglia le sue forze seguíta dal dolore, dal dubbio e dalla disperazione. Tale è l' impressione generale di questo libro. Il sentimento lotta col concetto. Il filosofo dice: — Rassereniamoci, consoliamoci, guardiamo il cielo —; il poeta seguita a piangere e guarda un cadavere.

Gli è che l'occhio vede piú della ragione. L'occhio sta fiso in un cadavere, e la ragione, nelle sue contemplazioni, spaziando pe' cieli, è accompagnata da una voce che le dice: — Tutto questo è « *rêverie* » —. Non vi è fede, non vi è unione, e non vi è convinzione. Se leggete pochi versi del Leopardi, vi sentite subito invadere da un fremito, qualche cosa di freddo vi corre per le ossa: il che nasce dalla terribile serenitá della sua convinzione.

In mezzo al vuoto in che è caduto lo spirito umano, il poeta ha sentito il bisogno di crearsi una filosofia provvisoria. Non l'ha attinta da' libri, non dalle speculazioni de' filosofi. Si è abbandonato al suo buon senso, alla sua ragione, aggiuntovi un grande lavoro di fantasia. E ne è uscito quello che dovea uscirne: una strana e anarchica mescolanza, dove si vede l'uomo di questo secolo, il francese e Victor Hugo; il cattolicismo sotto il braccio del panteismo e « Jéhovah » che porge la mano ad Hegel; un Dio personale che fa atto di presenza e vi sta per cerimonia, con di sotto a lui la Natura che regna e governa in sua vece, eterna trasmigratrice, onnipresente. Sono tutte le idee che fermentano da sessant'anni in qua ne' cervelli umani, accozzate insieme dal poeta, ma non ben fuse, senza intima coesione.

E che importa! Oggi non trovi due poeti che partano da uno

stesso pensiero filosofico. Siamo in perfetta anarchia. Ciascuno si fabbrica un Dio ed un mondo a suo modo: testimonio a' futuri de' dubbii e delle angosce di questo tempo.

Poco importa l'esattezza e la veritá del contenuto, dico la veritá filosofica. La poesia è la ragione messa in musica. Abbiamo un cattivo libretto; ma la musica? Il poeta dee trarre le idee dalla loro astrazione e realizzarle, farle cosa viva. Il nostro poeta, confusa eco di tutto ciò che al presente si agita ne' nostri petti, non le ha colte tutte, né bene; ma vivono elle almeno in forme imperiture? Rendono suoni armoniosi? Il suo mondo non è logico, ma vi spira per entro la vita, la giovinezza, l'amore, la primavera? Le sue idee sono inconsistenti; sia: ma scendono elle nel cuore? operano sulla fantasia? risuonano al di dentro di noi?

Volendo guardare al semplice contenuto, questo libro ha pure il suo valore. È la poesia che, in luogo di gittarsi perdutamente in grembo alla negazione, se la pone dirimpetto come sua nemica, e sforzasi di soverchiarla, non rifacendo unicamente il passato, come altri poeti, ma con oscuri presentimenti di un avvenire non definito, non definibile ancora. Ci si vede un bisogno di fede; un desiderio di affermare, se non fosse altro, fantasticando e sognando; un presente oscuro ancora, ma con un punto « *vague et lointain qui luit* ». Il poeta vi concede il presente, ma si riserba l'avvenire.

Il concetto è intrinsecamente debole: Victor Hugo non ha né la sintesi possente di Dante, né la chiara intuizione del Leopardi: è ciò una imperfezione. Ma, lo ripeto, ha saputo egli ringiovanire il nostro mondo poetico, rimettervi nuovo sangue? In mezzo a tanto disfacimento e putridume di forme, ha potuto egli crearsi un mondo nuovo? Ha potuto egli dire: — Voi affermate morta la poesia: guardate, questa è poesia. —?

Quando Victor Hugo incontra nel suo cammino le forme ordinarie della societá, le caccia via senza misericordia. Nessuno è tanto nemico del comune, del volgare, del consueto: ciò che è stato, egli lo condanna appunto perché è stato. Fin dalle prime sue orme nel mondo poetico, vedete in lui un istintivo

bisogno della novitá, dello straordinario, anche a pericolo di cadere nell'esagerato, nell'assurdo. Il vecchio mondo poetico gli si sfascia innanzi: pensieri, sentimenti, immagini, stile e lingua: il suo spirito dissolve tutto.

Che cosa lo costringe dunque a dipartirsi dalla via ordinaria? Cattivo gusto? Amore del falso o dello strano? Ciò affermano i pedanti.

Victor Hugo rigettò tutte le forme ordinarie, perché non significavano piú che sé stesse. Una forma cessa di essere cosa viva, quando gl' intendenti vi veggono una pura forma, fatta vacua del suo contenuto; e gl' ignoranti la scambiano con esso il contenuto; la plebe romana credeva sotto Augusto di essere ancora in repubblica!

Victor Hugo ha sprigionato il contenuto da tutte le forme comuni e vecchie e lo ha fatto valere per sé stesso. Nessuno ha piú potentemente cooperato al lavoro dissolvente de' nostri tempi; nessuno ha con piú conscia audacia spazzato il mondo poetico di tutto questo inutile ingombro. Camminiamo con lui nel mondo dello spirito, ci avvezziamo a vedere nella forma un *altro*, che se ne può staccare, e, se la forma ha per noi perduto il suo valore, non rimaniamo nel vuoto, non diciamo tutto è finito; ci affrettiamo a cavare di lá quell'altro, ed abbiamo ancora a chi inginocchiarci, chi amare. Il Manzoni ha fatto qualche cosa di miracoloso; ha accolto sotto la sua protezione le forme incalzate dallo scherno e dalla ironia, e, risoffiandovi dentro l'antico spirito, le ha riverginate: bene egli ci mostra la cocolla e la lunga barba del cappuccino, ma vi fa battere al di dentro il cuore del padre Cristoforo. Ambedue per diversa via riescono allo stesso. Manzoni vi dice: — Non guardate alla cocolla, non ridete, vi prego; guardate che cosa vi sta al di sotto —. Victor Hugo vi dice: — Poiché la cocolla vi spiace, lasciamola stare; non è necessaria la cocolla al padre Cristoforo, io ve lo mostrerò sotto tutti gli abiti e sotto tutte le forme —.

Il contenuto può vivere sotto tutte le forme; le forme sono indifferenti: ecco la base del mondo poetico di Victor Hugo. Ed ha cominciato dal ritirare il contenuto da tutte le forme

nelle quali il volgo lo contempla, confondendolo con esse. Dio si è ritirato dalla chiesa, l'amore si è separato dal matrimonio, il prete ha messo giú la sottana, i magi hanno gittato via la corona, il pontefice si ha tolto la tiara. È una ribellione generale. L' idea non vuol piú calare nelle usate immagini; il sentimento non vuol piú contenersi negli antichi limiti; la lingua non vuol piú chiudersi nelle parole consacrate. E che cosa muove a ciò il poeta? Insorge egli per il puro piacere d' insorgere? Calpesta tutte le regole e le forme ammesse con quel puerile capriccio, col quale la sua bambina imbratta o sgualcisce le sue carte *? Certo, questo rimprovero si può fare a molti suoi seguaci, e talora a lui pure. Trasportato dall'ardore della lotta e dal sistema, qualche volta fa a dispetto e porta la sua disubbidienza fino al contrasto, fino alla contraddizione; rotto il limite, si compiace di vagare nell' illimitato prima di crearsene un altro. Ma spesso non infrange una regola, se non per ubbidire ad una regola superiore; non gitta via una forma se non per farvi meglio brillare dinanzi il suo contenuto. L' idea attira piú la vostra attenzione, quando si scioglie dalla usata cadenza del verso con sapiente disarmonia; il sentimento non si arresta dinanzi alla parola per domandarle: — Onde vieni? e chi sei?, ma corre diritto e divampa lá dove piú trova sé stesso; tra il pensiero e l'espressione tutto ciò che vi ha messo di mezzo la pedanteria cade giú; hai l' idea e la parola in immediata comunione. Non è tutto armonia, né misura in questo mondo cosí violentemente uscito alla luce in mezzo al fragore ed alle passioni della lotta; trovi qua e lá non so che di aspro, di crudo, di non ben digrossato: talora la superficie è scabra, ma al disotto vi è sempre qualche cosa che si muove.

Questo non è che il lato negativo della poesia. Voi mi avete sprigionato l' idea dalle forme sociali, come d'un corpo logoro, e togliete via il fango per mostrarmi nudo il diamante. La vostra poesia può dirsi cosí la restaurazione dell' ideale o dello spirito. Ma il vostro ideale fatto libero non appartiene piú alla poesia;

* L. IV, V.

distrutte le forme che erano il suo corpo, voi rimanete nel regno delle astrazioni, fuori dell'arte. Che cosa mettete voi in luogo di quello che avete distrutto? La poesia non è il vostro « Jéhovah », essere solitario al di sopra della creazione; la poesia è la creazione.

Alcuno potrebbe rispondere: — Non importa! perita la forma, rimane il sentimento. L' idea nella sua semplice astrattezza può ben far battere il vostro cuore. L'arte in Victor Hugo è musica piú che poesia —.

Si è molto abusato di questa teoria. Spieghiamoci bene. Il suono musicale può generare in voi un senso indefinito di dolore, di malinconia, di gioia, ma non vi porge alcuna idea; se voi vi attaccate una idea, gli è che avete innanzi il libretto, la parola. La poesia non è solo un accordo di suoni melodiosi; la parola prima di essere suono è idea. Potete voi amare una idea senza vederla, senza darle una faccia? Spiritualizzate quanto volete la forma: riducetemela, se vi piace, a pura luce; ma se mi togliete la luce, è impossibile il paradiso dantesco, il piú musicale di tutt' i mondi poetici. Certo, ci sono momenti storici, nei quali l' idea e l' immagine isterilite non sono piú il sostanziale, e servono volontarie alla musica; nei quali lavorano non per sé, ma per il sentimento; e quando svegliano un insolito moto nel cuore, scompariscono e vanno a trasformarsi ed a compiersi in puri suoni musicali. La forma può essere subordinata al sentimento, ma ci dee essere. Dite a Psiche: — Tu amerai, ma tu non vedrai il tuo amante —; ed ella se ne figurerá uno con la fantasia.

La domanda dunque ritorna tutta intera: non basta l'amore, vi dee esser pure Cupido; non basta il sentimento, vi dee esser pure il fantasma. Victor Hugo ha volte le spalle al vecchio mondo, e, se talora guarda indietro, lo fa per gittargli in viso l' ironia e il sarcasmo: che cosa ci ha egli sostituito? qual è il suo mondo poetico?

Egli ha spogliato l'uomo delle sue forme e ne ha vestito la natura; l'uomo ringiovanisce negli uccelli, negli alberi, nelle pietre. Il contenuto stava chiuso in questa o quella forma; egli

ne lo ha tolto e lo ha calato, non nella tale o tale altra, ma in tutto l'universo, ora qua ora lá, a suo talento. La natura presso i Greci è Dio; presso Victor Hugo è uomo. Né questo è giá una semplice metafora, come ne' poeti; egli ne ha fatto una teoria filosofica: tutto ciò che vive ha coscienza; la metafora è qui realtá.

Gli uccelli fanno all'amore con linguaggio umano; il cielo ascolta « *comme une oreille immense* »; il globo diviene « *un oeil énorme* »; il monte dice la messa « *sous sa mitre de granit* » all'abisso; la violetta fa « *sa toilette* »; nessun poeta ha sí arditamente vestito la natura di tutto ciò che è umano in tutt' i suoi accessorii e particolari. Il canto d'amore dalla bocca umana passa nella gola del rosignuolo *; le passere, le querce predicano o censurano *[2]; troviamo affibbiati agli animali qualitá e sentimenti che prima ignoravano. Adduciamone un esempio. Tutto ciò che vediamo in una chiesa, l'autore ce lo mostra nella natura *[3]:

— L'église, c'est l'azur, lui dis-je; et quant au prêtre... —
En ce moment le ciel blanchit.

La lune à l' horizon montait, hostie énorme;
Tout avait le frisson, le pin, le cèdre et l'orme,
Le loup, et l'aigle, et l'alcyon;
Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie,
Je lui dis: — Courbe-toi. Dieu même officie,
Et voici l'élévation.

Il poeta di malincuore rimane in cittá, e, se talora vi si ferma, gli è per girare intorno uno sguardo nemico. La cittá desta la sua collera e gli versa nell'anima il fiele di Archiloco. Lá egli trova i pedanti, tormenti de' suoi primi anni, che alla sua volta egli sferza e flagella *[4]; lá incontra i suoi critici, botoli ringhiosi,

* *En écoutant les oiseaux*, l. II, IX.
*[2] *Les oiseaux*, l. I [XVIII]. — *La Nature*, l. III [XXIX].
*[3] *Religio*, l. VI [XX].
*[4] *À propos d' Horace*, l. I [XIII].

che gli si attaccano a' piedi e ch'egli fa gemere sotto il suo tallone *. Rimane in cittá per ricacciare l' ingiuria in gola al marchese, attonito e scontento che il fanciullo senza sua licenza sia divenuto uomo, e per dirgli, ergendosi al disopra di lui di tutto il suo ingegno: — « *J' ai grandi* *[2] » —. Rimane in cittá per contemplare lo spettacolo delle miserie ed ingiustizie sociali, o vituperare con l'eloquenza dell' indegnazione l'opera corruttrice dell'uomo *[3]. Ma vi rimane mal volentieri; e corre ne' campi a spogliarsi dell'odio, dell' ira, a inebbriarsi di odori, di aria, di luce, ad attingervi placide ispirazioni:

Si nous pouvions quitter ce Paris triste et fou,
Nous, fuirions; nous irions quelque part, n' importe où,
Chercher loin des vains bruits, loin des haines jalouses,
Un coin où nous aurions des arbres, des pelouses;
Une maison petite avec des fleurs, un peu
De solitude, un peu de silence, un ciel bleu,
La chanson d'un oiseau, qui sur le toit se pose,
De l'ombre; — et quel besoin avons-nous d'autre chose * [4]?

In Victor Hugo adunque, come in tutti i grandi poeti, è un vero, un profondo amore della natura: la cittá egli la trasporta nei campi, la chiesa la vede ne' cieli, l'uomo lo vede fantasticare e amare negli uccelli e nei fiori; le sue figliuole non gli paion sí belle, che quando le contempla

Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe,
. . . .
. . . . assises au seuil du jardin, et sur elles
Un bouquet d'oeillets blancs aux longues tiges frêles,
. . . .
Se penche . . . . * [5].

---

* *Réponse à un acte d'accusation*, l. I [VII].
*[2] *Écrit en 1846* [l. V, III]. — *Écrit en 1855* [l. V].
*[3] *Melancholia*, l. III [II]. — *Chose vue un jour de printemps*, l. III, XVII.
*[4] *Il lui disait*, l. II, XXI.
*[5] *Mes deux filles*, l. I [III].

Guarda la natura quasi con occhio d' invidia, gli par piú bella che l'uomo:

> Près de vous, aile bénie,
> Lys enchanté,
> Qu'est-ce, hélas! que le génie
> Et la beauté?
>
> Fleur pure, alouette agile,
> À vous le prix!
> Toi, tu dépasses Virgile;
> Toi, Lycoris *!

In questa specie di panteismo poetico tutto s' incatena: il poeta umanizza la natura e innatura l'uomo. Cosí « *le coeur est plein d'étoiles* »;

> Le dévouement, rayonnant sur l'obstacle,
> Vaut bien Vénus qui brille sur les monts, ecc. * [2].

La natura considerata poeticamente è l'uomo messo in musica; ivi i nostri sentimenti e impressioni e qualitá sono generalizzate e spiritualizzate. La parola nell'onda diviene mormorio; l'amore nell'uccello diviene melodia; il riso nella serenitá del cielo diviene luce; e in questo senso diciamo che l'onda o l'uccello parla e che il cielo ride. Nella natura vi è l'uomo scompagnato di ogni determinazione; vi è come musica, non come parola. Se vogliamo rappresentar tutto l'uomo, dobbiamo rappresentarlo direttamente: in sé solo egli trova tutto sé stesso. E parimente, se vogliamo rappresentar la natura nel suo particolare, dobbiamo contemplarla in lei; e, dopo di aver detto che il cielo ride, dobbiamo aggiungere immagini che si riferiscano propriamente al cielo. La poesia dee veder dell'uomo nella natura: Victor Hugo vi pone dell'uomo fino ad un segno che passa la

---

* *N'envions rien*, l. II [XIX].
*[2] *Un soir que je regardais le ciel*, l. II [XXVIII].

misura ordinaria dell' immaginazione. L'onda non mormora sola, ma parla; l'uccello non canta solo, ma ti fa un ragionamento; il cielo non ride solo, ma sente e pensa; e fin la stupida pietra rivela ne' suoi spaventi una coscienza d'uomo *, ed ha occhi e vede

. . . . les vers de terre
Sortir des yeux des morts.

Diciamo comunemente: — La natura è un libro, leggere nel libro della natura, ecc. —. E restiamo qui, e non trasformiamo la natura in un abecedario, non compitiamo i fili di erba. Victor Hugo non si arresta che non abbia letta la natura in tutti i modi proprii dell'uomo:

Platon . . . .
Lisait les vers d' Homère, et moi les fleurs de Dieu.
J'épèle les buissons, les brins d' herbe, les sources.
. . . .
. . . J'étudie à fond le texte, et je me penche
Cherchant à déchiffrer la corolle et la branche.
. . . . Je traduis
. . . . en syllabes les bruits.
. . . . Feuilleter la nature.
. . . la terre . . . .
A pour versets les bois et pour strophes les monts.
. . . Les prés sont autant de phrases . . . . . *[2].

Che cosa è questo? È una dissoluzione instancabile delle forme, mescolandole, traendo all'una ciò che è dell'altra; un distruggere l' individualitá. Il poeta non rappresenta l' idea se non quando con un'amorosa intuizione la coglie in una forma, e in questa si compiace, né l'abbandona con lo sguardo, che prima non l'abbia veduta crescere, individuarsi, fissarsi nel marmo, nella tela, nella parola, nel suono musicale. Questa

* *Pleurs dans la nuit*, l. VI [VI].
*[2] *Je lisais. Que lisais-je*, l. III [VIII].

intuizione diretta della cosa, effetto spontaneo dell' ispirazione, è pregio de' sommi poeti. Ma Victor Hugo di rado ti coglie la forma a primo sguardo e nel suo centro, nel quale convergano tanti altri accessorii sottintesi, che si presentino alla fantasia del lettore ed integrino l' immagine. Victor Hugo gira intorno alla forma; la prende da varie parti, accumula gli accessorii, sciupa i colori, stanca la memoria e la fantasia del lettore. È un torrente straripato che non sa piú arrestarsi. Scegliamo un esempio. Vuol egli dire:

. . . . . Est-ce que les Cambyses
. . . les Nérons,
. . . .
Seraient, dans cette nuit, d' hommes devenus spectres,
Et pierres de tyrans
. . . .
Après avoir tenu les peuples dans leur serre?

L' idea rinchiusa nella prima fase è amplificata in quattro strofe, ed in altre quattro l'altra idea *. Un uomo che non trova il vocabolo proprio, si smarrisce in un laberinto di perifrasi, e dice spesso: — Avete capito? —, conscio di non essersi fatto capire. Uno scienziato, che non coglie subito la veritá, s' inviluppa in concetti acuti e sottili. Victor Hugo non intuisce sempre la veritá poetica, la quale folgora innanzi all'artista come visione venuta dal cielo, senza ch'egli vi pensi. Non la trova e la cerca, e, quanto piú moltiplica gli accessorii, piú gli sfugge. Perché, volendo raggiungere col pensiero quello che non ha potuto con la intuizione, combina, paragona, mette in contrasto, raffina, assottiglia, e si distrae sempre piú dalla cosa.

E si vuol distrarre. Il suo spirito non sa stare rinchiuso in un' immagine, e corre ad un'altra e poi ad un'altra; hai frammenti, anzi che forme. È un Dio capriccioso, che spezza il suo mondo nell'atto che si forma, per cominciarne un altro e per

---

* *Pleurs dans la nuit*, l. III.

spezzarlo alla sua volta. In questa sua maniera di poesia Victor Hugo non ti presenta mai una creatura poetica perfetta. Ti trovi nel soggiorno delle ombre; sono apparizioni fuggevoli che ondeggiano e passano; è una fermentazione universale, senza che niente venga a compimento. Gli è come in un sogno: vediamo una stanza e la stanza si trasforma in un campo, ma i contorni sono cosí indeterminati, che non sappiamo proprio se sia stanza o campo, quando vediamo uscirne una terza cosa, che ci par cielo, e il cielo si trasforma in uomo, né siamo ben *sicuri che quell'uomo resti uomo.* La realtá in queste poesie ci vacilla innanzi, in un continuo stato di trasformazione. L'arte rimane nelle basse regioni della immaginazione, senza sublimarsi a fantasia; ci dá delle immagini, non il fantasma. Ma che immagini! Hai tutti i colori dell'arco-baleno; mille raggi tremolanti che entrano gli uni negli altri e ti abbagliano; mille forme danzanti che t' inondano di luce e spariscono; piove oro da tutte le parti; l'onnipotente immaginazione del poeta lussureggia in tutta la sua ricchezza. Innanzi a questa danza perenne senza musica che la regoli, innanzi a questo mondo mobile senza un centro queto intorno a cui si limiti, noi rimaniamo come ubbriachi, parendoci di avere un capogiro, e che le mura della stanza si movano e che il suolo ci tremi sotto i piedi. Non possiamo abbracciare tutte le forme; non possiamo fermarci in alcuna, incalzati dalle sopravvegnenti, e le ci fuggono tutte. Hai i colori senza la faccia, i raggi senza il sole, la pioggia d'oro senza Giove.

È questa la tendenza romantica portata fino alla sua ultima punta, fino all'umore. Le forme vaniscono come vapori, ed il poeta gioca con esse. Quello che fa, egli lo vuole: è il suo fine. L'ultima conclusione di questa poesia è l' indifferenza delle forme, la loro unitá nell'unitá dell'essere, la loro uguaglianza innanzi al poeta, che spira in tutte la stess'anima. Voi credete che l' idea stia in questa forma? ed egli ve la spezza e fonde nuovi metalli e vi fa brillare al di dentro la stessa idea, componendo una specie di naturalismo poetico, nel quale al di sotto della pietra fa palpitare il cuore di un uomo. Eppure, innanzi a questi

embrioni luccicanti, che non vengono mai a maturitá, e destinati ciascuno a morire per dar vita all'altro, voi non potete dire: — Il poeta è umorista; egli fa dell'umore —. Perché questo gioco di forme non è che apparente, rimane sulla superficie; perché al di sotto vi è un' idea seria che il poeta rispetta e a cui immola le forme.

Che cosa vi rimane di una bella poésia? Una immagine ben netta, che non dimenticate piú, reale quanto e piú che la realtá. Le belle poesie sono come certe persone simpatiche, che appena vedete amate giá, e dite tra voi: — Ecco una vecchia conoscenza! — Quell' immagine non vi pare al tutto nuova: vi sembra di averla talora intraveduta ne' vostri sogni, di averla giá conosciuta altra volta, e non vi ricordate dove e quando, ed ora che il poeta ve la fa brillare davanti, voi la ravvisate e dite: — È dessa! —. La teoria platonica della reminiscenza, spogliata del suo lato mitico, ha un profondo senso. Una poesia che vi lascia vuoto, che non arricchisce la immaginazione di una nuova creatura, è giá condannata a morte. Che cosa vi rimane delle poesie di Victor Hugo, appartenenti a questa maniera? Un flutto d' immagini che vi lampeggiano davanti, oceani fuggitivi di luce che voi non potete cogliere nel loro passaggio; e di mezzo ad esse una cosa che voi potete in ultimo fissare ed appropriarvi, l' idea che in quel mutabile mondo ha voluto esprimere il poeta. Piú le forme vi fuggono e piú l' idea vi si avvicina; piú i colori si cangiano e piú l' idea si fissa nel vostro spirito: perché il significato dell' idea è appunto in quella mutabilitá delle forme. Per alcuni la poesia è l' idea nella forma; per Victor Hugo è l' idea nelle forme: l' individuo vanisce nella specie. Ha trovato egli le singole forme esauste, invecchiate, e le ha ringiovanite, rituffandole nella comun fonte battesimale della natura, mescolandole, soffiando in tutte lo stesso Dio. L'orizzonte del suo mondo poetico ha preso le proporzioni dell'universo; le immagini escono dalla loro classica solitudine, trovano sé stesse in altre sorelle ignorate o disprezzate, e s' imprestano amicamente i loro colori e le loro bellezze: niuna è se e solo sé; ciascuna ha qualche cosa di un'altra; in ciascuna vedi

trasparire meno la sua anima che l'anima universale, la comune idea. La quale, appunto perché comune, non accarezza l'una piú che l'altra, non s' impronta, non s' individua in nessuna; passa in tutte e non si ferma in alcuna. È il principio cristiano e romantico nelle sue ultime conseguenze. Le forme sono un semplice velo; il corpo è un'ombra; l' idea vi sta al di sotto, conscia e libera, non imprigionata in alcuna; e se ne spicca a posta, eterna peregrina. Cosí il contenuto, avvilito in una data forma, logora dal tempo, dalla superstizione, dal ridicolo, la spezza e se ne sviluppa bello di sé stesso, e va a rinsanguarsi in un'altra; e ciò che voi deridete in chiesa, adorate nel raggio del sole, e ciò che voi profanate nell'uomo, rispettate nel gorgheggio dell'usignuolo.

Poiché dunque l' idea non rimane in alcuna forma, ella si rivela meno in questa o quella immagine, che in un rapporto tra le forme, di somiglianza e di contrasto: ond' è che l'espressione naturale di questa maniera di poesia è la metafora e l'antitesi. La quale espressione non è solamente la forma generale del concetto, ma s' insinua nei minimi accessorii e costituisce il genere di Victor Hugo sotto il suo lato piú apparente e piú accessibile alla critica volgare. Ci ha di quelli, i quali fanno di berretto a Victor Hugo e lo salutano poeta, ma sotto beneficio d' inventario; accettano la sua poesia, ma rifiutano le sue metafore e le sue antitesi. Non sanno essi comprendere come i cadaveri possano sentir freddo, come il legno parli, come neroneggi la pietra. Gli è che il cadavere, il legno e la pietra non sono per Victor Hugo cose reali, ma semplici forme, variamente accozzate, dove egli suggella il pensiero: di modo che la loro realtá poetica è non in quell' inviluppo esteriore, che fa dell'una un cadavere e dell'altra una pietra, ma nell'anima o nel contenuto che il poeta vi ha messo. Per godere della poesia bisogna alzarsi dalla nuda realtá e ricordarsi che il regno delle muse è il regno delle ombre, e che la realtá è data in balía del poeta per disfarla e ricrearla in nuove combinazioni: ciascuna poesia è un nuovo « *fiat* ». Il lettore poetico sa bene che ciò che il poeta vi presenta non è il reale, ma il vero; e comprende

perché Goethe fa parlare i fiori, e perché Victor Hugo gitta al di dentro della pietra l'anima di Nerone. Ho inteso alcuni critici francesi, stringendosi nelle spalle, dire: — Ecco qua, sempre lo stesso: ah quelle metafore! ah quelle antitesi! —. Vorrebbero il loro Victor Hugo: egli è sí grande, che non osano piú di dirgli: — Vattene lá —; lo vorrebbero, ma a patto che divenisse un po' piú giudizioso, che scrivesse con un po' piú di buon gusto: insomma vorrebbero in quel cervello mettere un po' del loro cervello. La metafora e l'antitesi non sono giá forme accidentali, che si possono togliere o mitigare, come si fa nella composizione di un collegiale. Qui sono, come in Shakespeare *, la faccia del concetto. Il quale non risulta dall' individuo, ma dalla specie; non dal proprio delle forme, ma dal simile, dalla loro fusione, presentandoci, come ultimo motto della poesia, l'unitá o il contrasto della idea nell' indifferenza delle forme ora concordanti, ora cozzanti, Dio o il cieco fato, la veritá o l'enigma, l'affermazione o la negazione, la metafora o l'antitesi. Si presenta per esempio innanzi a Victor Hugo la « *marguerite* ». Il poeta non si oblia nella contemplazione di questo fiore tanto gentile, l'astrologo degli amanti, ma trova subito un rapporto tra le fogliettine candide ond'è incoronato e i raggi del sole; e la margheritina esclama: « *Et, moi, j' ai des rayons aussi!* » *2. Il sostanziale non è qui in nessuna delle due forme, come due individui distinti, ma nella somiglianza tra « *la petite fleur et le grand astre* », ed il significato è nel titolo della poesia: *Unité!* Una volgare metafora, i raggi della margheritina, è qui alzata a significare l'armonia universale. In un'altra poesia *3 l'autore ci dipinge le ignobili risse ed infami tra un marito ed una moglie: — « *Silence, assassin! — Tais-toi, prostituée!* » —. Indi soggiunge:

---

* Con la debita differenza. La metafora e l'antitesi di Shakespeare non hanno la loro esistenza in un rapporto estrinseco, costruito « *a priori* » e talora arbitrario, com' è in Victor Hugo, ma vivono nel seno stesso delle cose. Sotto quasi la stessa apparenza è un'altra maniera di poesia.

*2 *Unité*, l. I [XXV].

*3 *Intérieur*, l. III [XVIII]. Vedi pure la *Nichée sous le portail*, l. II, XXVII.

Un beau soleil couchant, empourprant le taudis,
Embrassait la fenêtre et le plafond, tandis
Que ce couple hideux, que rend deux fois infâme
La misère du coeur et la laideur de l'âme,
Étalait son ulcère et ses difformités
Sans honte, et sans pudeur montrait ses nudités.
Et leur vitre, où pendait un vieux haillon de toile,
Était, grâce au soleil, une éclatante étoile,
Qui, dans ce même instant, vive et pure lueur,
Éblouissait au loin quelque passant rêveur!

Qui le antitesi sono accumulate negli accessorii, perché il concetto stesso riposa su di un'antitesi, sul contrasto delle due forme. È la bella natura in antitesi con la perversitá dell'uomo; onde pullulano varie forme accessorie in contrasto: il vetro fatto una stella ed un cencio di tela; nella stessa stanza il sole che imporpora, e l'uomo che bestemmia: al di dentro « *le couple hideux* », al di fuori « *le passant rêveur!* ».

Tali sono i lineamenti generali di questa maniera di poesia. Ella ha per fine un' idea che si sviluppa dalle forme e si apprende in ultimo nella sua generalitá. La forma si perde nelle forme e le forme si perdono nella idea. È la forma ridotta a leggiero vapore che ti vanisce nelle mani. Ma vanisce in mezzo alla pompa ed al lusso: il poeta profonde intorno alla sua tomba i piú delicati fiori.

Eppure gli è un bel dire: — le forme muoiono; la poesia è morta; il corpo è ombra; lo spirito solo è; lo spirito dissolve la forma; la scienza uccide la poesia —. Ci è qualche cosa al di dentro di noi, che resiste a queste teorie, che dice: — No; la poesia è eterna come eterna è la fede, la scienza, la libertá, Dio. Uccidete dunque prima il cuore e la fantasia. La poesia voi me la scacciate dalla chiesa ed ella brilla nella patria, e, se fugge dalla patria, ripara nella famiglia, trova un asilo ne' campi —. E se in bocca al poeta francese si evapora, in bocca al poeta polacco o magiaro si rincarna. Ma che dico io in bocca al poeta francese? Vedete qui. Quest'uomo, perpetuo mago, innanzi a

cui un mostro si trasforma in angelo *, che vede « *dans la sérénité formidable des morts* » il riso dell'anima e la gioia terribile del corpo,

> . . . . l' ineffable chant
> De l'âme et de la bête à la fin se lâchant *2.

che cosa è quest'uomo innanzi al cadavere della figlia? Ditegli dunque: — La forma è accidente; il corpo è ombra —; la sua anima rimane attaccata a quell'accidente, la sua vita rimane legata a quell'ombra; il suo cuore protesta contro la sua teoria. Con una di quelle contraddizioni, con le quali il genio si salva dalle dottrine ostili e dalla sua propria dottrina, quando Victor Hugo esce dal fantasticare, quando ha innanzi qualche cosa di reale che lo commuove, vi si oblia lui e la sua idea, e non ha piú innanzi a sé che quella forma, quel sorriso, quello sguardo, quei gesti. La forma allora ripiglia i suoi diritti; e la poesia ride nella sua anima col riso schietto e ingenuo della prima etá. Allora anch'egli popola il mondo poetico delle sue creature; e vediamo spuntare sull'orizzonte bellissime fanciulle, non dimenticabili mai, Rosa, Lisa, Chiara, astro solitario del libro sesto. Mettete innanzi a Victor Hugo una situazione drammatica, una azione, una persona in certe condizioni determinate, e l' idea rimprigionasi nelle forme, le forme si obliano nella forma: qua dentro si raccoglie tutto il mondo. Questa forma non ha piú bisogno di collegarsi con altre, basta a sé stessa: con amorosa intuizione il poeta la conduce all'ultima finitezza, né sa da lei svolger lo sguardo. Dove sono piú le metafore? dove le antitesi? o i concetti? o le amplificazioni? o le nebbie luccicanti, ma nebbie? Victor Hugo si pone di un salto accanto ai sommi poeti. Dategli l'universo, ed egli fluttua nel vago; dategli un piccolo mondo e ben terminato, ed il vaporoso e fantastico poeta ha la mano ferma e precisa di uno scultore greco. Quanta veritá, quanta grazia in quei fanciulli che gli fanno cerchio, e pendono

* *Ce que c' est que la mort*, l. VI [XXII].
*2 *Cadaver*, l. VI [XIII].

dal suo labbro! com'egli conosce bene i fanciulli *! È una delle piú perfette poesie, ch' io abbia mai studiate, perfette di semplicitá, di candore, di veritá. Dimandatemi qual è l' idea di questa poesia. Non la so, né Victor Hugo la sa. È la natura colta in uno dei suoi atti; è la veritá fatta carne e sangue: profondatasi ed obliatasi nella forma. Di tal genere sono *Lise, Le maître d' études, Vieille chanson du jeune temps, Le poëme éploré se lamente*, e sopratutto *Le revenant* per novitá di concetto, per finitezza e delicatezza di forme, per freschezza di vita, destinata a fare il giro del mondo ed a svegliar palpiti, dovunque ci è una famiglia. Non parlo delle poesie intorno alla figlia, nelle quali è tanto affetto in tanta semplicitá: il padre ha lí ispirato il poeta. Abbandonarsi alle piú care rimembranze, rifarsela viva innanzi, e conchiudere:

> Toutes ces choses sont passées
> Comme l'ombre et comme le vent *[2]!

E conchiudere:

> Et dire qu'elle est morte! hélas! que Dieu m'assiste!
> Je n'étais jamais gai quand je la sentais triste;
> J'étais morne au milieu du bal le plus joyeux
> Si j'avais, en partant, vu quelque ombre en ses yeux.

Quanta sobrietá in questo dolore sí vero! Ma fate che il poeta abbia a esprimere il suo dolore per la morte delle umane cose, e ritorna a galla la prima maniera:

> Hélas! tout est sépulcre. On en sort, on y tombe:
> La nuit est la muraille immense de la tombe.
> Les astres, dont luit la clarté,
> Orion, Syrius, Mars, Jupiter, Mercure,
> Sont les cailloux qu'on voit dans ta tranchée obscure,
> O sombre fosse Éternité *[3]!

---

* *Elle avait pris de pli dans son âge enfantin*, l. IV [V].
*[2] *Quand nous habitions, tous ensemble*, l. IV, VI.
*[3] *Hélas! tout est sépulcre*, l. VI [XVIII].

Innanzi alla figlia morta non fantastica egli giá; non dice che la notte è la muraglia della tomba, gli astri le pietre e l'eternitá la fossa. Lá egli vede e sente; qui fantastica e medita; lá svolge l'occhio da tutte le cose per concentrarlo in una sola; qui la fantasia si smarrisce nella universalitá delle cose; il primo « *hélas!* » è una lagrima, il secondo è un vapore che va a perdersi fra le nubi.

Queste due maniere di poesia rispondono talmente alle due corde della sua anima, che spesso le incontri amicate in una sola poesia; e citerò a esempio l'ultima: *À celle qui est restée en France*. Quando egli abbraccia il mondo, puoi metterti l'occhialino e discernere le macchie; quando si affissa o si oblia in alcuna cosa, inchinati, o critico, e voi piegate le ginocchia, o popoli: avete innanzi il primo poeta vivente. I poeti della vecchia generazione dormono: quelli della nuova sono ancora la legione della speranza.

[Nella « Rivista contemporanea », a. IV, 1856, vol. VII, pp. 225-49.]

[27]

A' MIEI GIOVANI

Prolusione letta nell' Istituto politecnico in Zurigo.

> Considerate la vostra semenza;
> Fatti non foste a viver come bruti
> Ma a seguitar virtude e conoscenza.

Il giorno in cui do principio alle mie lezioni, soglio sempre fare ai miei giovani un po' di discorso cosí all'amichevole, quasi preludio a quell'armonia intellettuale che a poco a poco si andrá formando tra noi. E lo fo per iscritto, come uomo che pone molta cura nel suo abbigliarsi la prima volta che si dee presentare in una casa rispettata. Non dimando se questo si costumi qui: cosí facendo, non adempio ad un uso, ubbidisco al mio cuore.

Siate dunque i benvenuti, miei cari giovani: il vostro professore v' indirizza un affettuoso saluto. Rivedo con piacere i miei amici dell'anno passato, li ringrazio della fidanza che pongono in me e mi rallegro con essi della loro costanza ne' buoni studi. Quanto ai nuovi, facciano animo; troveranno qui de' buoni compagni che li accoglieranno con cordialitá, ed un maestro zelantissimo del loro bene, che si studierá di agevolar loro la via. Formiamo, miei cari, formiamo una sola famiglia, raccolti qui per intrattenerci dimesticamente e passare un'ora piacevole in compagnia di due scrittori, co' quali abbiamo giá

stretto conoscenza: Dante e Manzoni. Questo anno prenderá parte alle nostre conversazioni anche un terzo, Ludovico Ariosto; e, quando egli vi si presenterá col suo risolino amabile chiedendo l' ingresso, son certo che gli farete festa, e volentieri lo accoglierete tra voi. Apparecchiamoci, miei amici, ad udire questi grandi uomini con la serietá del rispetto: sono conversazioni, dalle quali uscirete educati, nobilitati, piú contenti di voi.

Secondo l'ordinamento dell' Universitá politecnica federale, questi studi non sono obbligatorii. Sono obbligatorie quelle lezioni solamente di cui avete necessitá per l'esercizio della vostra professione: tutto l'altro è lasciato a vostra libera elezione. Come in un altr'ordine d' idee la legge vi obbliga a non fare il male, ma non a fare il bene, cosí voi siete obbligati a studiare per vivere, per provvedere a' vostri bisogni materiali; ma quanto alla vostra educazione intellettuale e morale, voi non avete alcun obbligo legale. Il governo ve ne dá i mezzi; se non volete giovarvene, se non sentite come uomini l'obbligo morale di educare la vostra mente ed il vostro cuore, sia pure: vostro danno e vergogna.

In effetti, con le sole lezioni obbligatorie, qualunque tu sii che te ne possi contentare, tu non sei ancora uomo, tu sei, permettimi ch' io te lo dica, un animale bello e buono. — Un animale ragionevole, mi risponderai, che sa la matematica, la fisica, la meccanica. — Certamente, e perciò animale colpevole, che ti sei servito della ragione unicamente a scopo animale. In effetti, ditemi un po', miei giovani, quando costui avrá passata la sua giornata a lavorare per procacciarsi il vitto, empiutosi il ventre, inumidita la gola, fatta una bella digestione; in che costui differirá dal suo mulo o dal suo asino, che anch'egli ha passata eroicamente la sua giornata tra il lavoro e la mangiatoia? Un giorno confortavo allo studio delle lettere un mio giovane amico di Napoli, il quale stette un pezzo muto a sentir le mie belle ragioni; poi, come a chi fugge tutto a un tratto la pazienza: — Sai, disse, che ti credevo un po' piú uomo? Che diavolo! Bisogna ben ragionare. Credi tu che una terzina di Dante mi possa toglier di dosso i miei debiti, o che tutti gl' *Inni*

del Manzoni mi dieno un buon desinare? Filosofia, letteratura, storia! a che pro? per finire in uno spedale? Oibò! io studierò il Codice, farò un bell'esame e sarò fatto giudice. Che bisogno ha un giudice di Dante o del Petrarca? —. Come vedete, è questo un magnifico ragionamento dal punto di vista asinino. E costui non aveva ancora diciotto anni! E parlava giá a questo modo! Crebbe rozzo, salvatico, plebeo; divenne giudice; ed oggi questa bestia togata divide il suo tempo tra le condanne a morte, ai ferri, all'ergastolo de' suoi stessi compagni, ed i buoni bocconi.

Non credo che sia questo l'ultimo scopo che l'uomo si debba proporre, e che Dio ci abbia data l' intelligenza per provvedere alla pancia, come ha dato gli artigli e le zanne alle belve. Voi siete in un'etá, nella quale, impazienti dell'avvenire, ciascuno se lo figura a sua guisa. Quali sono i vostri sogni? che cosa desiderate voi? Fare l' ingegnere? è giusto: ciò dee servire alla vostra vita materiale. Ma, e poi? Oltre la carne vi è in voi l' intelligenza, il cuore, la fantasia, che vogliono esser soddisfatte. Oltre l' ingegnere, vi è in voi il cittadino, lo scienziato, l'artista. Ciascuno si fa fin da ora una vocazione letteraria. Né vi maravigliate. Poiché la letteratura non è giá un fatto artificiale; essa ha sede al di dentro di voi. La letteratura è il culto della scienza, l'entusiasmo dell'arte, l'amore di ciò che è nobile, gentile, bello; e vi educa ad operare non solo per il guadagno che ne potete ritrarre, ma per esercitare, per nobilitare la vostra intelligenza, per il trionfo di tutte le idee generose. Questo è ciò ch' io chiamo vocazione letteraria; e voi m' intendete, o giovani, voi, ne' quali l'umanitá ogni volta si spoglia delle sue rughe e si ribattezza a vita piú bella.

Ben so che molti oggi non hanno della letteratura la stessa opinione. Lascio stare coloro che ne fanno una mercanzia e dicono: — In un secolo industriale e commerciale siamo per nostra disgrazia letterati, facciamo bottega delle lettere —; e vendono parole, come altri vende vino o formaggio. Non vo' profanare questo luogo, né spaventare le vostre giovani menti, mostrandovi nudo questo meretricio traffico dell'anima. Ben vo' parlarvi di alcuni altri. A quello stesso modo che certi sostitui-

scono oggi la civiltá alla libertá, soddisfattissimi che loro si promettano strade ferrate e traffichi e industrie e qualcos'altro di sottinteso; cosí alcuni non osano di difendere la letteratura per sé, e la nascondono sotto il nome di coltura. Se raccomandano questi studii, gli è perché dilettano ed ornano lo spirito, compiono l'abbigliamento, vi fanno ben comparire. Leggono, come vanno a teatro, per divertirsi; fanno provvisione di aneddoti, di motti, di argomenti per acquistarsi la riputazione di uomini di spirito; quello che lodano ne' libri, biasimano nella vita. E se qualche povero uomo accoglie seriamente quello che legge e vi vuol conformare le sue azioni, gli è un matto, una testa romanzesca, un sentimentale, e che so io. No, miei cari. La letteratura non è un ornamento soprapposto alla persona, diverso da voi e che voi potete gittar via; essa è la vostra stessa persona, è il senso intimo che ciascuno ha di ciò che è nobile e bello, che vi fa rifuggire da ogni atto vile e brutto, e vi pone innanzi una perfezione ideale, a cui ogni anima ben nata studia di accostarsi. Questo senso voi dovete educare. E che? I cinque sensi che abbiamo comuni con gli animali sono necessarii, e questo sesto senso, per il quale abbiamo in noi tanta parte di Dio, sarebbe un lusso, un ornamento di cui si possa far senza? Non cosí è stato giudicato da' nostri antichi: ché in tutt' i tempi civili l' istruzione letteraria è stata sempre la base della pubblica educazione. Certo, se ci è professione che abbia poco legame con questi studi, è quella dell' ingegnere; e nondimeno lode sia al governo federale, il quale ha creduto che non ci sia professione tanto speciale e materiale, la quale debba andare disgiunta da un' istruzione filosofica e letteraria. Prima di essere ingegnere voi siete uomini, e fate atto di uomo attendendo a quegli studi detti da' nostri padri *umane* lettere, che educano il vostro cuore e nobilitano il vostro carattere.

Non posso meglio conchiudere il mio dire, che parlandovi di un uomo, il quale vi potrei proporre come tipo di quella perfetta concordia ch'esser dee tra lo scrivere e l'operare. Alessandro Manzoni, a cui dobbiamo tante dolci ore passate nella lettura del suo romanzo, ha sortito da natura una eguaglianza di

animo, per la quale tutte le sue facoltá si temperano e si accordano. Vi è in lui la calma e la serenitá dell'uomo intero, che lo distingue dall' infelicissimo Giacomo Leopardi, anima scissa e discorde. Questa musica o misura interiore è visibile, ne' suoi scritti e nella sua vita: trovi in lui la modestia del pensiero congiunta con la temperanza dell'azione. Esempio raro di uno spirito semplice e sano in un'etá gonfia e malata, dove gli scrittori o ti fanno pallide copie della realtá, come il Rosini, o trascendono in pazze e tumide fantasie, come il Guerrazzi. Il tipo manzoniano è un accordo del reale e dell' ideale in quella giusta misura che dicesi vero. A quelli, i quali affermano che la letteratura vi porta fuori del reale in un campo fantastico e immaginario, e che vi toglie il giusto criterio delle cose nella pratica della vita, si potrebbe rispondere con l'esempio del Manzoni, *in cui il senso storico o reale è tanto profondo*. Sono falsi e incompiuti quei poeti che guardano le cose da un lato solo, e di quello fanno la misura e la ragione del loro ideale. Quantunque il Manzoni sia ne' particolari dell' invenzione e dello stile mente affatto italiana, pure nei fondamenti del suo mondo poetico è umano, o, come oggi dicesi, cosmopolita. Vede le cose con la serenitá di un Iddio che abbraccia con vista amorosa tutto il creato; non ci è uomo o cosa che egli non alzi in un certo spirito universale di caritá e d'amore, in che è posta la sua idea religiosa; e in mezzo alle misere querele di quaggiú risuona la sua voce sempre amica e pacata:

Siam fratelli, siam stretti ad un patto!

Di che nasce quella sua universalitá che gli fa guardare le cose nella loro interezza con sí squisite transazioni, con sí giuste gradazioni, di modo che non ci è altezza tanto superba, e sia anche Napoleone, che non sia levata in quella sfera superiore, e ridotta al suo giusto valore. Attirati soavemente in questo mondo sereno, sentiamo tranquillar le tempeste dell'animo, raddolcire i nostri cuori, fuggir da noi tutte le cattive passioni. Sicché possiamo dir del Manzoni quello che fu detto di Schiller,

che, se non è il piú grande dei poeti, è il piú nobile, il piú simpatico, quello a cui vorremmo piú rassomigliare.

Vi ho detto cosí alla grossa quello che mi è venuto in mente intorno ad uno scrittore, del quale a suo tempo vi dovrò intrattenere lungamente. Ma ciò che vi ho detto è bastante a farvi estimare una poesia, che non si trova nella raccolta delle sue opere, che è ignota a moltissimi, e di cui voglio farvi dono, quest'oggi. È scritta nel marzo del 1821, quando gl' italiani si levavano da ogni parte per redimere la loro patria dallo straniero, ed è indirizzata a Teodoro Koerner, il Tirteo della Germania, morto sui campi di Lipsia, combattendo per il suo paese. Ve la leggerò prima, poi vi farò alcune osservazioni:

MARZO 1821

ALLA ILLUSTRE MEMORIA
DI
TEODORO KOERNER
POETA E SOLDATO
DELLA INDIPENDENZA GERMANICA
MORTO SUL CAMPO DI LIPSIA
IL GIORNO XVIII D'OTTOBRE MDCCCXIII
NOME CARO A TUTTI I POPOLI
CHE COMBATTONO PER DIFENDERE
O PER RICONQUISTARE
UNA PATRIA.

ODE

Soffermati sull'arida sponda,
Volti i guardi al varcato Ticino,
Tutti assorti nel nuovo destino,
Certi in cor dell'antica virtú,
Han giurato: non fia che quest'onda
Scorra piú tra due rive straniere;
Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l' Italia e l' Italia, mai piú!

L' han giurato: altri forti a quel giuro
Rispondean da fraterne contrade,
Affilando nell'ombra le spade
Che or levate scintillano al sol.
Giá le destre hanno stretto le destre;
Giá le sacre parole son porte:
O compagni sul letto di morte:
O fratelli su libero suol.

Chi potrá della gemina Dora,
Della Bormida al Tanaro sposa,
Del Ticino e dell'Orba selvosa
Scerner l'onde confuse nel Po;
Chi stornargli del rapido Mella
E dell'Oglio le miste correnti,
Chi ritogliergli i mille torrenti
Che la foce dell'Adda versò,

Quello ancora una gente risorta
Potrá scindere in volghi spregiati,
E a *ritroso degli anni e dei fati*,
Risospingerla ai prischi dolor:
Una gente che libera tutta,
O fia serva tra l'Alpe ed il mare;
Una d'arme, *di lingua*, d'*altare*,
Di memorie, di sangue e di cor.

Con quel volto sfidato e dimesso,
Con quel guardo atterrato ed incerto
Con che stassi un mendico sofferto
Per mercede sul suolo stranier,
Star doveva in sua terra il Lombardo:
L'altrui voglia era legge per lui;
Il suo fato, un segreto d'altrui;
La sua parte, servire e tacer.

O stranieri, nel proprio retaggio
Torna Italia, e il suo suolo riprende;
O stranieri, strappate le tende
Da una terra che madre non v' è.

Non vedete che tutta si scuote,
Dal Cenisio alla balza di Scilla?
Non sentite che infida vacilla
Sotto il peso de' barbari piè?

O stranieri! sui vostri stendardi
Sta l'obbrobrio d'un giuro tradito;
Un giudizio da voi proferito
V'accompagna all' iniqua tenzon;
Voi che a stormo gridaste in quei giorni:
Dio rigetta la forza straniera;
Ogni gente sia libera, e pèra
Della spada l' iniqua ragion.

Se la terra ove oppressi gemeste
Preme i corpi de' vostri oppressori,
Se la faccia d'estranei signori
Tanto amara vi parve in quel dí;
Chi v' ha detto che sterile, eterno
Saria il lutto dell' itale genti?
Chi v' ha detto che ai nostri lamenti
Saria sordo quel Dio che v' udí?

Sí, quel Dio che nell'onda vermiglia
Chiuse il rio che inseguiva Israele,
Quel che in pugno alla maschia Giaele
Pose il maglio ed il colpo guidò;
Quel che è Padre di tutte le genti,
Che non disse al germano giammai:
Va', raccogli ove arato non hai;
Spiega l'ugne; l' Italia ti do.

Cara Italia! dovunque il dolente
Grido uscí del tuo lungo servaggio;
Dove ancor dell'umano lignaggio
Ogni speme deserta non è;
Dove giá libertade è fiorita,
Dove ancor nel segreto matura,
Dove ha lacrime un'alta sventura,
Non c' è cor che non batta per te.

Quante volte sull'Alpi spïasti
L'apparir d'un amico stendardo!
Quante volte intendesti lo sguardo
Ne' deserti del duplice mar!
Ecco alfin dal tuo seno sboccati,
Stretti intorno a' tuoi santi colori,
Forti, armati de' proprii dolori,
I tuoi figli son sorti a pugnar.

Oggi, o forti, sui volti baleni
Il furor delle menti segrete:
Per l' Italia si pugna, vincete!
Il suo fato sui brandi vi sta.
O risorta per voi la vedremo
Al convito de' popoli assisa,
O piú serva, piú vil, piú derisa
Sotto l'orrida verga stará.

Oh giornate del nostro riscatto!
Oh dolente per sempre colui
Che da lunge, dal labbro d'altrui,
Come un uomo straniero, le udrá!
Che a' suoi figli narrandole un giorno
Dovrá dir sospirando: « Io non v'era »;
Che la santa vittrice bandiera
Salutata in quel dí non avrá.

Trovate in questa poesia tutte le qualitá che vi ho indicate nel genio del Manzoni. Non è una *Marsigliese*, neppure una poesia del Berchet, potentissimo de' nostri poeti patriottici. Ne' versi di costui sentite una certa profonditá di odio che spaventa, la tristezza dell'esilio, l' impazienza del riscatto, ed un tale impeto e caldo di azione che talora vi par di sentire l'odore della polvere ed il fragore degli schioppi: qui è il suo genio. La poesia del Manzoni non è solo un inno di guerra agli italiani, ma un richiamo a tutte le nazioni civili; la parola del poeta è indirizzata agli italiani ed ai tedeschi insieme. In tanta concitazione di animi non gli esce una sola parola di odio, di vendetta, di

bassa passione, lontano parimente da ogni jattanza: non vi è il fremito e la spuma della collera, ma la quieta temperanza di un animo virile. Recherò ad esempio le prime strofe in cui si parla del giuramento. Gl' italiani non vi sono rappresentati nell'atto della collera, con gesti incomposti, con grida selvagge, con occhi scintillanti; ma in attitudine scultoria, « assorti nel nuovo destino », presenti a sé stessi e consapevoli, con gli sguardi rivolti al Ticino, come a fatto irrevocabile, parati al sacrifizio, sospinti da dovere e non da inimicizia. Il giuramento non viene da entusiasmo poco durabile, ma da calmo e solenne proposito: onde le ultime parole, che precedute da vanti e da furori produrrebbero il riso, trovano fede ed inteneriscono, come ciò che è vero e sentito:

O compagni sul letto di morte,
O fratelli su libero suol!

Cosí i dolori del popolo lombardo sono rappresentati con la sublime semplicitá di Silvio Pellico; quanto men concitata è la narrazione, tanto piú solenne è il rimprovero. Il poeta non mira a destare rabbia contro gli oppressori, ma compassione verso gli oppressi: onde in mezzo al clangore delle spade spira non so che di tenero e di flebile che commove senza infiacchirti.

Cara Italia! . . . . .
. . . .
Dove ha lagrime un'alta sventura,
Non ci è cor che non batta per te.
Quante volte sull'Alpi spïasti
L'apparir d'un amico stendardo!
Quante volte intendesti lo sguardo
Ne' deserti del duplice mar!

Sono rimembranze di dolori, d' illusioni, di desiderii congiunte con la fermezza e la santitá del proposito; nasce per questo popolo pietá, ammirazione o rispetto.

Tale è il linguaggio nobile che il Manzoni tiene agli Italiani. Nello stesso tempo egli volge la parola al Tedesco, non come

nemico, ma come fratello. Ragiona senza pedanteria; ammonisce senz'acerbitá; nel suo rimprovero vi è tanta dolcezza! Mentre il germano affila la spada contro un popolo oppresso, ei gli fa lampeggiare dinanzi l' immagine di Dio, « padre di tutte le genti », al cui cospetto i popoli sono fratelli. Mentre il germano affila la spada, ei gli si presenta tenendo amicamente per mano Teodoro Koerner, diletto da quanti hanno cuore tedesco, il cantore e il guerriero dell' indipendenza germanica. Bel giorno fu quello per il popolo tedesco! Dopo lunga pazienza si leva in armi contro lo straniero entratogli di forza in casa; si ode per i campi risuonare il grido di libertá e d' indipendenza; i governi invitano tutte le nazioni a francarsi dal giogo straniero; nelle battaglie di Lipsia corrono a stormo le genti strette intorno al loro poeta... Il Manzoni raccoglie queste onorate rimembranze e le rimette loro davanti, rimprovero vivente. Cosí la poesia s' innalza al di sopra degli odii e delle collere terrene, prendendo per base la fratellanza universale, l'eguaglianza di tutti i popoli innanzi a Dio: è la musa del Manzoni!

Ciò ch' io vi sono andato toccando non è che il concetto nudo e grezzo della poesia. Non è necessario che un argomento sia concepito in questo o quel modo; Berchet, Leopardi, Koerner, Manzoni lavorano la stessa materia con diverso concetto. Ciò che importa è che stabilito una volta il concetto, l'esecuzione vi corrisponda; il valore estetico di un lavoro procede non dall' idea, ma dalla sua manifestazione. L' idea costitutiva di questa poesia è animata da una libera felice ispirazione? è vinta la sua natura astratta? la forma, perduta ogni cruditá, si è immedesimata con lei?

Miei cari, ora che siamo discesi nel campo estetico, voi sapete il metodo. Voi dovete considerarmi come un condiscepolo; noi formiamo una piccola conversazione; ciascuno dice la sua e discutiamo. Io voglio che voi non istiate lí con la bocca aperta e occhi levati a raccoglier le parole dell'oracolo, con niun altro incomodo che d' imprimerle nella vostra mente. Voi dovete avvezzarvi a pensare col vostro capo, a trovare il vero, a sentire la gioia di averlo trovato voi stessi. Perché la discussione sia

bene apparecchiata, desidero che due tra voi si leggano e si studiino bene la poesia, e ci dicano il loro avviso. Scelgo a questo uffizio due studiosissimi giovani, un tedesco e l'altro italiano, voi, miei dilettissimi amici, Zuberbühler e Marozzi. Deh! come voi con fraterna comunanza d' idee lavorate insieme, e come qui, nella libera Svizzera, figli di razze diverse e nemiche e serve in casa loro, strettasi la mano e accomunata l'opera, si hanno creata una patria, possano un giorno italiani e tedeschi, fatta la giustizia, abbracciarsi, lavorando per la comune libertá al santo grido:

Siam fratelli! siam stretti ad un patto!

[Nella « Rivista contemporanea », a. IV, 1856, vol. VIII, pp. 289-96.]

[28]

« COURS FAMILIER DE LITTÉRATURE »
PAR M. DE LAMARTINE.

Bella cosa fare il critico! Sedere a scranna tre gran palmi piú su che tutto il genere umano; i piú grandi uomini, a cui noi altri plebei ci accostiamo con timida riverenza, vederteli sfilare dinanzi come umili vassalli, e tu che palpi loro la barba familiarmente, e con aria di sufficienza dici a ciascuno il fatto suo! Bella cosa, non è vero, Gustavo Planche, vedere il Tasso recitare il « *confiteor* » avanti al Salviati, il Corneille balbettare una impacciata difesa innanzi allo Scudéry, e l'Alfieri flagellato a sangue dal terribile Janin!

Che sí che un bel giorno gli scrittori faranno anche loro la rivoluzione, e chiederanno a questi Minos in virtú di qual pergamena si facciano lecito di tiranneggiarli. E giá un piccol cenno ne ha fatto un indocile poeta, il quale, in un momento di cattivo umore, ha detto sul viso a Gustavo Planche, vedi audacia! che la critica infine infine cos'era? « *la puissance des impuissants* ».

Gustavo Planche si è inalberato, e, volendo anche lui salvare la societá (che sarebbe la societá senza la critica?), ha voluto mantener saldo il principio di autoritá ed inculcare il rispetto con una repressione severa: ha atteso al varco il poeta, e capitatogli sotto, lo ha fatto ben ballare.

Sissignore. Bisogna vedere con qual disinvoltura un Gustavo Planche tratta Alfonso de Lamartine; con qual sopracci-

glio censorio gli dice delle impertinenze; per poco non lo manda a scuola, o, per dir meglio, ve lo ha bello e mandato.

Se il libro del Lamartine sia bene o mal fatto, ciascuno ha il dritto di dire la sua. Ma farsi beffe del chiarissimo poeta, non degnare pur di discutere le sue opinioni, perseguirlo con l' ironia e col sarcasmo, questo non è né da uomo, né da critico. Oggi che si è perduto il rispetto a molte cose rispettabili, serbiamo almeno inviolata la riverenza a' grandi ingegni.

Bella critica, dove si rivelano tante meschine passioni! Non so che utile se ne cavi, altro che di farci disprezzare sempre piú uomini e cose. Importa poco il sapere se Lamartine sia o non sia un gran critico. Gustavo Planche gli dice: — Voi credevate che fare una critica fosse cosí facile come fare un'ode; bisogna studiare, mio caro, studiare, come ho fatto io —. Mio caro Gustavo Planche, è possibile che tu abbi studiato molto, e Lamartine poco: fatto sta che, con tutti i tuoi studi, i tuoi articoli, mettiamoci pure i futuri, non valgono, non possono valere una sola di quelle tali odi: ecco la conclusione piú chiara che il buon senso del lettore tirerá da questi assalti personali. Tu morrai, non so se sei giá morto; e se pur desideri di passare ai posteri, raccomandati a Lamartine che ti faccia una risposta.

Si può fare una critica utile intorno a questo libro, o esaminando il contenuto, cioè a dire il valore dei giudizii dati dall' illustre scrittore, òvvero ponendo in discussione il suo criterio critico. Il primo assunto, lascio stare la mia insufficienza in parecchi punti, è oltre i termini di un articolo, richiedendosi un volume a volere tener dietro a tanti giudizi e sí varii. Mi restringerò dunque senza piú all'altra parte, che mi sembra ancora piú importante, e che include fino ad un certo punto anche la prima.

Non bisogna chiedere ad uno scrittore piú di quello che ti vuol dare. Qui non trovi una teoria nuova dell'arte. Neppure vecchie teorie che l'autore si studii di ringiovanire o divulgare. Nessun vestigio di un sistema scientifico qualunque.

Il Lamartine ha voluto manifestare a' lettori le impressioni che su di lui hanno prodotto i lavori letterarii di questo o quel popolo. — Se queste impressioni, ha pensato, posso comuni-

carle a' miei lettori, io avrò svegliato in essi il senso estetico, che è sopito ne' piú, non spento; li avrò disposti all'arte, o almeno invogliati alla lettura. — Ond'egli mira meno ad ammaestrare che ad educare: vuole che si senta prima di giudicare, e prende a questo effetto per base l' impressione.

Lo scopo è utilissimo. Le teorie astratte non sono buone che a gonfiarci di superbia, a darci una falsa sicurezza; giovano poco a formare il gusto e a stimolare le forze produttive: spesso nuocono. Nel primo anno dei miei studi d' italiano ero divenuto un famoso cacciatore di frasi e di parole; e mentre intorno a me si disputava caldamente, acchiappavo per aria le parole che uscivano, e dimandavo: — Questa è una frase italiana? è una parola del Trecento? —; mi mandavano al diavolo ben di cuore. Pensando alle parole perdeva l' idea. Il simile avviene, con buona pace degli estetici, a parecchi di loro. Quando leggono, non si abbandonano ad un' ingenua contemplazione; non consultano, non analizzano le loro impressioni: possessori di tre o quattro formole, mentre l'uomo del popolo piange, essi dimandano gravemente se nella tale rappresentazione domina l'oggettivo o il soggettivo, il plastico o il pittoresco, l' ideale o il reale, ecc. Pensando al concetto, perdono il sentimento.

Le nude teorie non hanno efficacia a formare l'educazione estetica di un popolo. — Bisogna educare il popolo, — si dice. Che fare? Insegniamogli leggere, scrivere, un po' di catechismo, un po' di aritmetica: come se il male stesse solo nell' intelligenza e non anche, e piú, nel cuore! come se il ladro rubasse perché non sa i dieci comandamenti! È il cuore che dovete guarire. E parimente, se volete formare il pubblico gusto, è al cuore che dovete parlare.

Questo parmi abbia voluto il Lamartine, dando ai suoi discorsi la forma di conversazioni, intramettendo co' ragionamenti racconti e descrizioni, e traducendo il pensiero « *en images et en sentiments* ». Udite lui stesso:

Avant de vous donner la définition de la littérature, je voudrais vous en donner le sentiment. À moins d'être une pure intelligence, on ne comprend bien que ce qu'on a senti.

Egli narra le proprie *impressioni*, perché le si sveglino com'eco nei suoi lettori:

afin qu'en voyant comment j'ai conçu moi-même, en moi, l'impression de ce qu'on appelle littérature, comment cette impression y est devenue passion dans un âge et consolation dans un autre âge, vous contractiez vous-mêmes le sentiment littéraire.

Spende tutto il primo fascicolo a raccontare le sue prime impressioni letterarie; s'innamora di tutto che gli si offre innanzi; parla della filosofia indiana con una unzione che per poco non lo diresti un bramino; sta in estasi avanti a Sacountala come avanti alla Madonna. Fa il critico e fa il poeta; giudica, racconta, dipinge, verseggia; guarda i poeti con una cert'aria di familiaritá, come se volesse dire: — Noi ci conosciamo —.

Ma se debbo giudicare anch'io dalla mia impressione, sento confusamente che l'autore non ha raggiunto il suo scopo. Non mi pare un libro serio. Non mi par destinato ad esercitare alcuno influsso sugli spiriti, né a produrre una di quelle potenti impressioni che non si dimenticano.

Eppure, nessuno ha cominciato a leggerlo con piú simpatica riverenza verso l'autore. Se dovessi io pure correre indietro indietro ai primi anni della mia giovinezza, vi troverei accanto a tre o quattro ideali, innanzi a' quali mi prostravo, Alfonso de Lamartine. E me l'immagino anche oggi, come in quella etá, il volto radiante di una luce soave, con la malinconica fiamma del genio negli occhi. Ma innanzi a questo libro sono rimaso freddo. Leggevo con raccoglimento, con grande aspettativa; sono rimaso freddo. Che è questo? È forse mio difetto? Sarebbe in me inaridita la fonte dell'entusiasmo? Dal mio cuore sarebbe fuggita la fede e l'amore? No, no. I disinganni non mi hanno scemata la fede, e il tempo ha potuto toccare i miei capelli, non il mio cuore. Quando una idea vera mi si presenta, la mi luce innanzi come una stella; quando leggo una bella poesia, per esempio il tuo *Poeta morente*, o Lamartine, sento nella mia anima una parte di ciò che agitava la tua nel caldo della ispira-

zione. Anche oggi non posso montare o scender di cattedra, che il cuore non mi batta forte e non mi tremino le membra, e talora ho sentita la mia giovinezza innanzi a taluni de' miei uditori, vecchi di venti anni. Ma adagio; la penna mi porta tropp'oltre, ed eccomi giá in sul dire i fatti miei al pubblico, come Lamartine, senza avere la stessa scusa. Molti gliene fanno rimprovero, e lui giá degno di gloria reputano vano. Certo, amo meglio il disdegno del Leopardi e la modestia del Manzoni; ma quelli che accusano di vanitá la sua ostinazione al lavoro, farebbero bene d' imitarlo; la vanitá, che impone tanti sacrifizi, nobilita sé stessa e merita un piú degno nome. Fate quello che lui, e parlate pure di voi: sará un peccato veniale; ma io ho inteso a dire che i piú sciocchi sono i meno indulgenti.

Dicevo dunque che lo scopo propostosi dal Lamartine è eccellente, ma che non mi pare sia stato conseguito. Voglio ora raccogliermi e meditare un po' per rendermi conto di questa impressione.

Quando il poeta compone, ha innanzi un fantasma che lo tira fuori dal suo stato ordinario e prosaico, gli agita la fantasia, gli scalda il cuore. Non crediate però ch'egli gitti sulla carta tutta intera la sua visione e tutte le sue impressioni. La sua penna riposa, ma non il suo cervello; rimane agitato, pensoso, la poesia si continua nella sua testa dove fluttuano molte altre immagini, parte proprie di essa visione, parte estranee e affatto personali. Il poeta, concedetemi il paragone, è un'eco armoniosa, che ripete di una parola solo alcune sillabe, ma un'eco animata e dotata di coscienza, che sente e vede piú di quello che ti dá il suo suono. Il critico raccoglie quelle poche sillabe, ed indovina la parola tutta intera. Pone le gradazioni ed i passaggi; coglie le idee intermedie ed accessorie; trova i sentimenti da cui sgorga quell'azione, il pensiero che determina quel gesto, l' immagine che produce que' palpiti; spinge il suo sguardo nelle parti interiori e invisibili di quel mondo, di cui il poeta ti dá il velo corporeo. Il critico è simile all'attore; entrambi non riproducono semplicemente il mondo poetico, ma lo integrano, empiono le lacune. Il dramma ti dá la parola, ma non il gesto,

non il suono della voce, non la persona; indi la necessitá dell'attore. Togliete alla poesia drammatica la rappresentazione e rimarrá necessariamente un genere monco ed imperfetto. Il simile è della critica. Si sono scritte delle dissertazioni per provare la sua inutilitá. Eh! mio Dio! La critica germoglia dal seno stesso della poesia. Non ci è l'una senza l'altra. Cominciate dunque dal distruggere la poesia.

Il libro del poeta è l'universo; il libro del critico è la poesia: è un lavoro sopra un altro lavoro. E come la poesia non è né una semplice interpretazione, né una spiegazione filosofica dell'universo; cosí il critico non dee né semplicemente esporre la poesia, né solo filosofarvi sopra. Non questo, e non quello: cosa dunque? La piú natural cosa di questo mondo: quel medesimo che fa il lettore.

E cosa fa il lettore? Aprite un libro e leggete. E quando l' immaginazione comincia a mettersi in moto, quando vedete drizzarvisi avanti tre o quattro creature poetiche, e la camera si trasforma in un giardino, in una grotta, e che so io, l' incantesimo è riuscito; voi siete ammaliati; voi vedete quello stesso mondo che brillava innanzi al poeta.

E notate: ciò che voi vedete non è solo quello che è espresso nel libro, ma tante altre cose, parte legate con la visione, parte accidentali, mutabili, secondo lo stato d'animo nel quale vi trovate.

Nel lettore dunque sono due fatti: l' impressione che gli viene dal libro e la contemplazione ingenua, irriflessa del mondo poetico. Mettete tutto questo in carta, e ne nascerá una descrizione del mondo immaginato dal poeta, mescolata d' impressioni, di osservazioni, di sentimenti, dove si mostrerá ancora la personalitá del lettore.

Oso dire che questa specie di critica gioverá piú a formare l'educazione estetica di un popolo, che tutte le teorie. Se tre o quattro uomini di cuore avessero la felice ispirazione di fare delle letture a questo modo, desterebbero nell'anima rozza ed aspra delle moltitudini un sentimento di dignitá e di delicatezza che fruttificherebbe.

I piú de' lettori, rimasi un pezzo a contemplare quel mondo, lasciano stare e non ne serbano che una immagine confusa. Innanzi al libro rimangono passivi, si abbandonano al flutto delle loro impressioni, indi si raffreddano e se ne distraggono.

Supponiamo un lettore che abbia l' istinto della critica: non si stará a quelle prime impressioni; anzi, immergendosi nella visione, de' pochi tratti del poeta comporrá tutto un mondo.

Questa maniera di critica è da pochi. I pedanti si contentano di una semplice esposizione, e si ostinano nelle frasi, ne' concetti, nelle allegorie, in questo o quel particolare, come uccelli di rapina in un cadavere. I filosofi la stimano al di sotto di sé, e mentre il corpo si move, discutono gravemente sul principio e le leggi del moto; e, mentre leggono e gli uditori si asciugano gli occhi, essi pensano alla definizione del bello. I piú si accostano ad una poesia con idee preconcette; chi pensa alla morale, chi alla politica, chi alla religione, chi ad Aristotile, chi ad Hegel; prima di contemplare il mondo poetico lo hanno giudicato; gl' impongono le loro leggi in luogo di studiare quelle che il poeta gli ha date.

La critica ha giá fatto molto cammino quando ella è giunta a coglierti una concezione poetica ne' suoi momenti essenziali. È un lavoro spontaneo nel poeta, spontaneo nel critico. Il poeta può ben prepararvisi con lunga meditazione, di cui si veggono i vestigi nel disegno, nell'ordito, ne' caratteri, e spesso nell' ultima mano; ma ciò che vi è di vivente nella sua concezione è opera di alcuni di que' fuggitivi momenti, che talora non ritornano piú: il critico può bene apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studii, de' quali si veggono le tracce nelle osservazioni, distinzioni, paralleli, ecc.; ma quella sicurezza d'occhio con la quale sa in una poesia afferrare la parte sostanziale viva, la troverá solo nel calore di una impressione schietta e immediata.

A questo lavoro spontaneo si aggiunge un lavoro riflesso. Riposato quel primo fervore, se il critico è dotato ancora di genio filosofico, avendo giá innanzi a sé il mondo poetico nella sua veritá ed integritá, può domandargli: — che cosa sei tu? che cosa è colui che ti ha creato? —.

— Che cosa sei tu? — Può allora determinare il suo significato, il valore del concetto che l' informa, considerarlo per rispetto al tempo ed al luogo dov' è nato, assegnargli il suo luogo ed il suo significato nella storia dell'umanitá e nel cammino dell'arte, e contemplar le sue leggi nelle leggi generali della poesia.

— Che cosa è colui che ti ha creato? — E mi determinerá l'estensione e la profonditá del suo ingegno, le sue facoltá, le sue predilezioni, i suoi pregiudizi, le corde che risuonano nella sua anima, e quelle che mancano o sono spezzate, l' influsso che su di lui ha avuto il suo tempo, la sua nazione, la critica, la filosofia, la religione, l'arte; ciò che in lui vi è di spontaneitá e di riflessione, di originalitá e d' imitazione; e conosciuto l'uomo, può accompagnarlo nell'atto della concezione, e mostrare come sotto al suo sguardo amoroso si sia andato a poco a poco formando quel mondo che desta la nostra ammirazione.

Critica perfetta è quella in cui questi diversi momenti si conciliano in una sintesi armoniosa. Il critico ti dee presentare il mondo poetico rifatto ed illuminato da lui con piena coscienza, di modo che la scienza vi perda la sua forma dottrinale, e sia come l'occhio che vede gli oggetti e non vede sé stesso. La scienza come scienza è filosofia, non è critica.

Ma questo quadro che sono andato delineando è una pura utopia, una repubblica di Platone. Se consultiamo la storia della critica, troveremo che ciascuno di questi elementi è venuto fuori nel tal tempo, e dopo di aver vinto l'antecessore ha regnato da assoluto padrone insino a che non è stato cacciato anche lui a sua volta. Questo, quanto alle cose; e quanto alle forme, ecco ciò che troveremo. Quando una dottrina è penetrata in tutte le classi, ed è generalmente ammessa, la discussione non cade piú su' principii, ma sull'applicazione. I principii diventano un semplice supposto, qualche cosa di convenuto; la forma dottrinale è riputata una pedanteria; la critica prende allora una forma che molto si avvicina all'arte; la scienza vi sta come un sottinteso. La critica francese è quella che piú si accosta a questo tipo; perché, quantunque abbia ultimamente accolte molte idee

germaniche, queste vi rimangono al di fuori come un semplice ornamento, e coesistono col vecchio fondo. Se un critico francese vi parla di umanitá, di societá, se ti esce fuori anche lui con le sue formole, metti bene attenzione, e troverai che tutto questo non germina da una seria meditazione; che vi sta appiccato per moda, quasi pianta esotica, di cui il possessore non ha una chiara conoscenza; e attendi un poco, e vedrai che, volta e gira, ti comparirá a galla quel vecchio fondo, una critica formale e psicologica. Molti giudicano male della critica francese, perché la guardano a traverso di Boileau e Laharpe; ecco ciò che a parer mio la costituisce. Il critico francese ha un certo naturale buon senso e buon gusto, che gli fa cogliere le bellezze piú delicate, e la qualitá dell' ingegno che le ha prodotte. Citerò uno de' piú antichi scrittori, il Montaigne (libr. III, cap. V):

Ce que Virgile dict de Vénus et de Vulcan, Lucrèce l'avoit dict plus sortablement d'une jouissance désrobée d'elle et de Mars

Belli fera moenera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
Rejicit, aeterno devictus vulnere amoris;
. . . .
Pascit amore avidos inhians in te, Dea, visus,
Eque tuo pendent resupini spiritus ore:
Hunc tu, Diva, tuo recubantem corpore sancto
Circumfusa super, suavis ex ore loquelas
Funde

Quand je rumine ce « *rejicit, pascit, inhians, molli, fovet, medullas, labefacta, pendet, percurrit* », et cette noble « *circumfusa* », mère du gentil « *infusus* * », j'ay desdain de ces menues pointes et

* « *Molli, fovet, medullas, labefacta, percurrit, infusus.* » Allude a' seguenti versi di Virgilio:

Dixerat; et niveis hinc atque hinc diva lacertis
Cunctantem amplexu molli fovet. Ille repente
Accepit solitam flammam, notusque medullas
Intravit calor et labefacta per ossa cucurrit;
Non secus atque olim tonitru quum rupta corusco
Ignea rima micans percurrit lumine nimbos:

allusions verballes qui nasquirent depuis. A ces bonnes gens, il ne falloit d'aigue et subtile rencontre: leur langage est tout plein et gros d'une vigueur naturelle et constante: ils sont tout epigramme, non la queuë seulement, mais la teste, l'estomac et les pieds. Il n'y a rien d'efforcé, rien de treinant, tout y marche d'une pareille teneur: « *contextus totus virilis est; non sunt circa flosculos occupati* ». Ce n'est pas une eloquence molle et seulement sans offence; elle est nerveuse et solide, qui ne plaict pas tant, comme elle remplit et ravit, et ravit le plus les plus forts espris. Quand je voy ces braves formes de s'expliquer, si vifves, si profondes, je ne dicts pas que c'est bien dire, je dicts que c'est bien penser. C'est la gaillardise de l' imagination, qui esleve et enfle les paroles: « *pectus est quod disertum facit* »: nos gens appellent jugement langage, et beaux mots les plaines conceptions. Cette peinture est conduitte, non tant par dexterité de la main, comme pour avoir l'object plus vifvement empreint en l'ame. Gallus parle simplement, par ce qu' il conçoit simplement. Horace ne se contente point d'une superficielle expression, elle le trahiroit; il voit plus cler et plus outre dans la chose; son esprit crochette et furette tout le magasin des mots et des figures pour se representer; et les luy faut outre l'ordinaire, comme sa conception est outre l'ordinaire. Plutarque dit qu' il veid le langage latin par les choses; icy de mesme: le sens esclaire et produict les parolles, non plus de vent, ains de chair et d'os: elles signifient plus qu'elles ne disent.

Questo luogo del Montaigne vale tutta la poetica del Boileau. Nel notare con sí squisito gusto le bellezze ch'egli sente in questi due luoghi di Lucrezio e Virgilio, egli stesso è esempio di stile « *vigoureux et solide* ». Questa maniera di critica, e per le cose e per la forma, è quel vecchio fondo che resiste ancora alle nuove tendenze, e che si è mostrato con tanto splendore nel secolo passato e nel nostro. Il francese non s' indugia sulle teorie; va diritto al soggetto; senti nel suo ragionamento il caldo dell' impressione e la sagacia dell'osservatore; non esce mai dal concreto, indovina le qualitá dell' ingegno e del lavoro, e studia l'uomo per intender l'autore. Il tedesco al contrario non ci è

. . . . Ea verba locutus
Optatos dedit amplexus, placidumque petivit
Conjugis infusus gremio per membra soporem.

cosa tanto comune che a forza di maneggiarla non te la storca, non te la ingarbugli; ammassa tenebre, dal cui seno guizzano a quando a quando lampi vivissimi; vi è al di dentro un fondo di veritá che partorisce laboriosamente. Parlo della tendenza, non di questo o di quello; mi sento al di sopra delle allusioni. Innanzi ad un lavoro d'arte vorrebbe afferrare e fissare ciò che vi è di piú fuggevole, di piú impalpabile; e, mentre nessuno, quanto lui, ti parla di vita e di mondo vivente, nessuno, quanto lui, si diletta tanto a scomporla, scorporarla, generalizzarla; e cosí, distrutto il particolare, egli può mostrarti, come ultimo risultamento di questo processo, ultimo in apparenza, ma in effetti preconcetto ed « *a priori* », una forma per tutt' i piedi, una misura per tutti gli abiti. Ne' primordii di questa scuola, l'ardore della polemica, la novitá delle cose e le impressioni ringiovanite, davano allo stile un non so che di caldo e di appassionato che colora le idee. Ma ora che queste son divenute anche loro un vecchiume, eccole lá, che appena una salta fuori, tu sai giá tutte le altre che debbono venir dietro nella loro pallida astrazione. Niuna comunicazione fra il critico ed il libro; nessun abbandono, nessuno oblio di sé; il critico sta in guardia dal libro come dalla peste, ed, in luogo di studiarlo con amore e rimanere un pezzo tutto e solo ivi, rumina problemi, irrigidendo il volto ed il cuore. Gli si affaccia innanzi Giulietta o Cordelia? ed il nostro critico, freddo e severo, sta lí con l'occhialino a guardarla, e la povera donna sotto a quello sguardo disseccante si trasforma a poco a poco nell' idea della simmetria, dell'armonia e che so altro. È una nuova topica, nella quale i corpi piú differenti si trovano spolpati e divenuti un solo scheletro; una nuova scolastica, nella quale i fatti piú comuni tradotti nello stesso formolario non si riconoscono piú *. Nondimeno, sotto a questa scolastica ci sta sempre Aristotile e Platone: un fondo

* Vi è un luogo di Montaigne, stupendo di buon senso e di stile, che qualifica questa maniera: « *Mon page faict l'amour et l'entend; lisez luy Leon Hebreu et Ficin; on parle de luy, de ses pensèes et de ses actions, et il n'y entend rien. Je ne recognois pas chez Aristote la plus part de mes mouvemens ordinaires: on les a couverts et revestus d'une autre robbe pour l'usage de l'eschole. Dieu leur donne bien faire! Si j'estois du mestier, je naturaliserois l'art autant comme ils artialisent la nature. Laissons là Bembo* ».

vivace d' idee originali e in parte vere, che s' insinuano nel pensiero europeo; un guardar da alto e da lontano, che ti presenta le cose sotto nuovi aspetti, allarga l'orizzonte, cancella le differenze artificiali, eleva il criterio, e in una linea chiude il germe di molti capitoli.

Il critico tedesco si pregia di tenersi al di sopra del senso volgare, e, se tu gli parli d' impressione, ti guarda con compassione. Il gran conto che fa Lamartine della impressione e la cura che si prende di volgarizzare la scienza, te lo scopre francese, popolo sensitivo e volgarizzatore per eccellenza. E se mi determinasse con precisione l' impressione che nasce dal tale lavoro d'arte, e cercasse di farne partecipi i lettori, non gli chiederei piú; avrebbe giá fatto un buon libro. Ma la sua impressione è esagerata, vaga e generale.

L' impressione per fare effetto dee esser vera; non bisogna crearsi una impressione di fantasia. L'entusiasmo non è merce comune, e l'ammirazione non è una febbre. Tra il lettore ed il critico ci dee esser una certa comunione o simpatia, perché l' impressione passi dall'uno nell'altro. Se vi mettete a troppa distanza, non vi conciliate fede, il lettore sta in guardia. Certo, le impressioni sono diverse secondo la coltura, il gusto, il sentimento di ciascuno, e secondo anche una certa disposizione d'animo in cui vi trovate. Il poeta può rappresentarmi la tale impressione, e aggiungere, fantasticare, colorire, perché il suo fine è di mostrarmi il tale uomo nella impressione che gli attribuisce, e non di giudicare il tale lavoro dalla impressione che produce. Ora, Lamartine si mostra qui piú poeta che critico, e credo, ciò dicendo, di fargli un elogio. Sembra che quando narra con tanto lusso di colori le sue impressioni, voglia dirci: — Vedete come sentivo io, Lamartine, con che potenza! con quale entusiasmo! —; e non vedete qual maniera di impressione nasce da questo lavoro. Arrechiamone un esempio. Lamartine legge la *Sacountala*:

Je lus, je relus, je relirais encore... Je jetai des cris, je fermai les yeux, je m'anéantis d'admiration dans mon silence. J'éprouvai

un de ces instincts d'acte extérieur que l'homme sincère avec soi-même éprouve rarement quand il est seul, et que rien de théâtral ne se mêle à la candide simplicité de ses impressions. Je sentis comme si une main pesante m'avait précipité hors de mon lit par la force d'une impulsion physique. J' en descendis en sursaut, les pieds nus, le livre à la main, les genoux tremblants; je sentis le besoin irréfléchi de lire cette page dans l'attitude de l'adoration et de la prière, comme si le livre eût été trop saint et trop beau pour être lu debout, assis ou couché; je m'agenouillai devant la fenêtre au soleil levant, d'où jaillisait moins de splendeur que de la page; je relus lentement et religieusement les lignes. Je ne pleurai pas, parce que j'ai les larmes rares à l'enthousiasme, comme à la douleur, mais je remerciais Dieu à haute vois, en me relevant, d'appartenir à une race de créatures capables de concevoir de si claires notions de sa divinité, et de les exprimer dans une si divine expression.

Una impressione tanto straordinaria fa pensare piú a Lamartine che al libro; e — Vedi che uomo!, dirá maravigliato il lettore; se qui non ha abbellito ed esagerato sé stesso, ha dovuto quest'uomo sortire da natura un sentire squisitissimo e quasi oltrenaturale —.

Con questa esagerazione si accompagna sempre il vago, l' indeterminato. La tale visione produce la tale impressione, ed il critico dee saper coglierla ne' suoi particolari. Un « bello! bene! magnifico! sublime! » non significa nulla; è un primo scoppio confuso, vuoto di contenuto, semplice interiezione. E se talora Lamartine scende a' particolari, questi stessi non hanno niente di proprio e di chiaro; l' impressione è falsificata, non solo perché portata ad un grado oltre la sua natura, ma ancora perché le sue qualitá sono vaghe ed improprie: ci manca la misura e la precisione. Chi legge, per esempio, che ne' libri sacri dell' India « *la pensée de l' homme s' élève si haut, parle si divinement, que cette pensée semble se confondre dans une sorte d' éther intellectuel avec le rayonnement et avec la parole même de Dieu* », vede nell'autore l' intenzione di produrre un grand'effetto, di dir qualche cosa di grosso: e non dice nulla, e non fa alcun effetto.

Né basta che l' impressione sia misurata e precisa; bisogna pure che le sue qualitá sieno sostanziali e distintive. Supponiamo che l' impressione si manifesti con quella semplicitá e moderazione che è la faccia della veritá, e che i suoi particolari sieno proprii e chiari. In questo caso l' impressione non si può dir falsa, ma neppure ancor vera; non esiste ancora. Perché una cosa esista, devi mostrarmi le qualitá che la costituiscono, che fanno che sia. Or questo manca quasi assolutamente nel nostro critico. Prendiamo ad esempio il primo fascicolo. Prima di spiegarci che cosa è letteratura, ce ne vuol dare l' impressione, e ci racconta a questo effetto in che modo si è in lui destato il sentimento letterario. Di memoria in memoria giunge fino al punto che la madre gl' insegnava a compitare. Non so qual impressione possa provare un fanciullo che compita. Se gli tocca un pedante, si annoierá fieramente e gli tarderá di correre di nuovo ai suoi giocherelli; ma se ha un maestro accorto ed industrioso, il compitare sará esso stesso un giocherello. Non ci può qui dunque essere una impressione letteraria: e quello che l'autore ci dice delle lettere misteriose che unendosi formano le sillabe, le quali unendosi formano le parole, le quali coordinandosi formano le frasi, le quali legandosi generano, oh prodigio!, il pensiero; e tutte le dimande che seguono, come avvenga la trasformazione della lettera in pensiero, e che cosa è il pensiero, e le risposte che fa, sono riflessioni che sopraggiungono in altra etá, e che non hanno niente a fare con l' impressione del fanciullo. Nondimeno, per il fanciullo nostro il compitare non è il solito *be-a-ba*, ma una trasformazione di caratteri in pensieri, cioè a dire del sensibile nell' intellettuale, e ciò che è piú straordinario, questo stesso egli trova nel volto della madre. Quel volto, in cui la bellezza de' lineamenti e la santitá dei pensieri « *luttaient ensemble* », quasi per compiersi l'un l'altro, gli porgea, piú che un libro, lo spettacolo « *de cette trasformation presque visible de l' intelligence en expression physique, et de l'expression physique en intelligence* ». Con tutta la buona volontá è difficile trovare il piú piccolo aspetto di veritá in queste impressioni.

Accompagniamo ora Lamartine alla scuola, vero teatro dell' impressione letteraria. Chi non ricorda quanti affetti e immagini e pensieri si sono risvegliati nelle nostre menti giovanili, quando ci si mettea in mano una storia greca o romana, quando cominciavamo a spiegare un nuovo autore, quando ad ogni pagina disseppellivamo una parte di un mondo cosí simpatico alla gioventú per quella sua aria di libertá e di grandezza? Sono impressioni incancellabili, che determinano in gran parte la nostra evocazione letteraria. E quando pensiamo che Lamartine, fanciullo di dodici anni, sapea giá comporre in greco, in latino e in francese, e che a quell'etá avea fatto un componimento, dove non ci è vestigio di rettorica, dove tutto è veritá ed ingenuitá, attendiamo ch'egli ci ritragga le gagliarde impressioni della scuola, che su di lui potevano tanto. E se ciò avesse fatto, avrebbe egli senza piú conseguito il suo scopo, e nelle sue impressioni avremmo noi sentite e ricordate le nostre; è un campo comune, dove l'autore si sarebbe incontrato co' lettori. O io m' inganno, o era questa la parte sostanziale del suo lavoro. Ma il Lamartine ne tocca appena, ed ama meglio intrattenersi sopra alcuni fatti accidentali della sua vita, continuando a farci le sue confidenze. Ci parla di certe conversazioni estive tenute da suo padre con due altri su di un monte. In questo racconto l' importante è l' impressione che fanno su di lui queste dotte conversazioni. Ce ne è appena un cenno; ma ci si descrive minutamente la collina, il sedile, il sole, il cielo, e ci si fa il ritratto de' tre sapienti, con soprappiú la vita di ciascuno. Leggevano Tacito, traducevano il *Fedone*, disputavano di politica e di filosofia. E Lamartine? quali erano le sue impressioni? che immagini, che pensieri suscitava ciò nella sua anima? Ecco tutto ciò che ne dice:

> On conçoit quelle vive impression de la littérature de pareilles scènes, de pareils sistes, de telles lectures et de tels entretiens devaient donner à l'esprit d'un enfant.

Siamo giunti quasi alla fine del libro, e non siamo ancora usciti dall' infanzia. Quale si sia l' importanza di questi fatti,

non abbiamo propriamente una impressione letteraria. Viene l'adolescenza. Qui le impressioni si affollano.

È allora che cominciamo a comprendere ciò che prima si è solo messo nella memoria, e ci troviamo in vera comunicazione col passato. Un libro nuovo è un avvenimento; la lettura è una febbre; facili all'entusiasmo, ai pianti, agli sdegni, alle ammirazioni; diresti che il cuore desidera di commuoversi. Sentiamo nel tempo stesso anche noi il bisogno di produrre; in mezzo alla imitazione e alla rettorica comincia a rivelarsi una parte di noi; ciascuno ha un po' del poeta; immagini e sentimenti escon fuori con la facilitá con la quale l'acqua trabocca da un vaso pieno. Se il Lamartine vuol destare ne' suoi lettori l' impressione della letteratura, che altro ha a fare se non rappresentarmi secondo veritá le impressioni di questa etá? Ma egli ha spese tante pagine a parlarci della sua infanzia, che giunge in sul serio del lavoro e si trova giá di aver finito.

Eccoci dunque alla vecchiezza, al « *senectutem delectant* ». Lamartine vuol farci sentire le consolazioni che ci vengono dalle lettere. — Il lavoro che fo, egli dice, lo fo per forza, e nondimeno mi è caro. — Lo scopo che si propone richiede ch'egli ci conti le segrete gioie del lavoro, quella specie di dolce ebbrezza, di estatico oblio che accompagna lo scrittore quando la fantasia è concitata e il cuore è caldo; quella quietudine di spirito che ci conforta quando, dopo attraversate tante tempeste, ci ritiriamo in tranquilla conversazione coi libri. Invece di mostrarci le consolazioni del lavoro, ci parla lungamente delle sue pene, de' suoi disinganni, tal che, in conclusione, quando chiudiamo il libro, in luogo di dire: — Quanto è bello lo studio! —, diciamo: — Povero Lamartine! —.

Onde nasce questa poca serietá di scopo, questa inconsistenza e inconseguenza nell'ordine delle idee? È una domanda che subito mi si è presentata allo spirito. E nondimeno vo' prima stabilire il fatto, e poi ne investigherò la cagione.

L' impressione non è che una semplice base. Posta una impressione vera, precisa e determinata, il critico sentirá il bisogno di addentrarsi nel mondo poetico, cogliendone le parti sostanziali

e determinandolo. Lamartine cita ed espone, come si fa nell' infanzia della critica: vale a dire, mette sotto l'occhio del lettore questo o quel luogo che lo ha piú impressionato. Gli è come se io, per far comprendere le bellezze di un quadro, lo mostrassi altrui, dicendogli: — Mira l'occhio! e guarda il naso! —. Il che significa: — Io ti mostro il quadro, e la critica la farai tu —.

Poi che il critico ha acquistata una chiara coscienza del mondo poetico, può determinarlo, assegnandogli il suo posto ed attribuendogli il suo valore. È ciò che si dice propriamente giudicare o criticare. Non è sempre necessario che al giudizio preceda l' impressione e la visione; talora è un sottinteso. È necessario però che il critico, prima di mettersi a giudicare, abbia una impressione distinta ed una perfetta coscienza del contenuto, ancorché non lo esprima: altrimenti dará nel vago, difetto di molti critici francesi; o nell'astratto, difetto di molti critici tedeschi. Una critica senza quella doppia base è spesso erronea, sempre poco coscienziosa.

Ne' suoi giudizii Lamartine tiene doppia via. Alcune volte ti fa il ritratto dello scrittore, e per questo lato appartiene alla critica psicologica francese. I suoi ritratti non vo' dire che siano sempre veri; ma certo sono meravigliosi di colorito. Veggasi fra l'altro il ritratto di Louis de Vignet, di Auguste Bernard e di Lainé (*Entretien*, X, pp. 237, 248 e 274). Ma in critica, se si vuol sapere che cosa è l'autore, gli è per sapere che cosa è il libro. Mi fate il ritratto del Lamennais. Noi vogliamo trovare in voi altra cosa che in Mirecourt. Non ci è grande uomo che non sia piccolo per qualche verso, che non paghi il suo tributo alla carne di cui è impastato; abbandonate a Mirecourt questa parte terrestre: vi sono de' miserabili che non veggono nella creazione altro che il fango. Per noi quello che importa il piú non è il sapere come guardava Lamennais, come declamava: attendiamo da Lamartine che ci misuri l'uomo, ci determini le sue facoltá, c' inizii alla conoscenza delle sue opere. E se a questo ci dee condurre il suo ritratto, fatelo pure, ma di maniera che la conoscenza dell'uomo ci aiuti alla conoscenza dello scrittore: il ri-

tratto è mezzo e non fine. I francesi sono attissimi a questo genere di critica, e citerò il sommo di tutti, Villemain, che in questo genere è egregio. I ritratti di Lamartine sono impressioni o reminiscenze personali, come si fa in un libro di memorie, che hanno il loro interesse, ma non è un interesse critico; sono semplici materiali, buoni al piú per un critico futuro. Nel tale salone ho conosciuto il tale; bocca cosí, fronte cosí, occhi cosí, vestiva, parlava, gestiva cosí e cosí; questi particolari, abbelliti da una ricca immaginazione, io li leggo con curiositá e con piacere; ma io ho il libro avanti, e dimando: — E poi?—. Rimangono lí, sterili, senza scopo. È una critica abortita.

Altre volte il Lamartine s' innalza ad una certa sintesi. Abbraccia con una sola occhiata tutta la vita di una nazione e di un tempo, studiandosi di afferrarne i caratteri principali. L' impulso è partito di Alemagna, e l'esempio è stato seguíto in Francia: citerò fra gli altri Victor Hugo, Edgardo Quinet, Robert Felicité Lamennais.

Ogni critica ha il suo supposto. Questa critica s' indirizza alla parte piú colta di una nazione, perché suppone una seria conoscenza de' particolari nel critico e ne' lettori. Volete abbracciarmi in una vasta sintesi la vita letteraria di una nazione; volete rinchiudermi in una linea un volume? bisogna che voi conosciate bene tutto il volume; altrimenti la vostra linea sará una vuota generalitá, destituita di ogni valore. Diciamo profondo uno scrittore quando in un pensiero ne comprende molti e molti altri: il carattere di questa critica deve essere la profonditá. Si è creduto al contrario che niuna cosa fosse piú facile di questa critica a vapore. Bella cosa! In una pagina io so quello che i miei padri dovevano imparare in piú volumi. E con questa pagina in corpo mi metto a parlare a dritta e a sinistra di Oriente e di Occidente, con tutta l' insolenza dell' ignoranza. O tu che logori i tuoi occhi sui libri, mi fai compassione; questa pagina mi dispensa dallo studio. Il critico volgare fa a un dipresso lo stesso ragionamento. Sta come aquila sulle cime e disdegna di guardare in giú. A' suoi pari basta il dire: — Vedete ch' io sto in alto e posso vedervi tutti; — ma non perciò si

prende l' incomodo di guardare. Che ne nasce? Delle passeggiate, come con giusto disdegno le chiamava il Guizot, o, per uscir di figura, delle cicalate sotto il nome di sintesi. Sono dolente di dover porre tra costoro l' illustre poeta; ma credo che la maggior testimonianza di rispetto ch' io possa dargli è di dirgli umilmente quello che mi sembra la veritá. Niuno piú di lui ama le idee generali, ma niuno vi è meno atto. Vede un piccolo lato delle cose e lo prende pel tutto; talora non vede nulla, e cade nel vago. In poche pagine ti parla dell' Inghilterra, dell'Alemagna, dell' Italia, della Spagna e fino dell'America: sono magnifiche parole, ma vuote; un terreno arido coperto di fiori. Niente de' caratteri determinanti di ciascuna letteratura; infilza nomi a nomi, e a ciascuno appicca un epiteto, che gli viene innanzi secondo l' idea confusa che ha dello scrittore. Nei grandi critici un epiteto è spesso un carattere, tutt'una critica. Lamartine, in luogo di guardare quello che in uno scrittore è incomunicabile, e che costituisce la sua personalitá, ciò che lo distingue da ogni altro, si arresta a qualche somiglianza superficiale, e ribattezza un uomo dandogli il nome di un altro. Cosí Goethe è Orfeo ed Orazio ad un tempo, Klopstock è l'Omero, Schiller l' Euripide dell'Alemagna, Walter Scott è un Boccaccio serio ed epico; Monti è un dantesco come Dante, Niccolini è un Machiavelli, Ugo Foscolo un Savonarola, Canova un Fidia.

Ma non sempre il Lamartine giudica cosí gli scrittori a passo di corsa, dispensando epiteti, che, usciti fuori alla ventura nel caldo e nell' impazienza dello scrivere, esprimono il vago ed il confuso che è nel suo animo. Di tanto in tanto si arresta su qualche teoria o su qualche scrittore, e ne tratta « *ex professo* ». Tale è il suo esame della filosofia indiana, la sua teoria del progresso, *le sue idee sullo stile, il giudizio di Lafontaine*, di Bossuet, di Dante, ecc. Ci è sintesi in apparenza; nel fatto ci è un particolare che prende per generale. Quel benedetto particolare gli fa impressione e diviene esso l'universo e gli toglie la vista del rimanente. Si tratta, per esempio, della letteratura francese. Cade nella vecchia questione de' classici e de' romantici: i tali furono imitatori, i tali furono originali. Ond' è ch'egli vede

nelle cose quello solamente che ha attinenza col suo concetto, e tutto ciò che non ci entra è cacciato fuori: il soggetto rimane piú grande di lui. Nasce una storia di profilo, un misto di luce e di ombra, ed il piú importante non è quello che luce.

Un altro esempio. Lamartine non vede che l'ombra di Dante, l'ombra dietro alla quale corrono i comentatori e che fugge loro davanti. Non potendo sciogliere il nodo, lo taglia. A che affaticarsi intorno a questa parte misteriosa? Non ne porta il pregio. Voi credete ci sia qualche cosa di profondo: non ci è nulla. E, siccome ha preso quest'ombra pel corpo, stimando che in quell' incompreso sia posta la sostanza della poesia dantesca, dunque, si affretta a conchiudere: — La *Divina Commedia* presa nel suo insieme non è poesia; è una gazzetta fiorentina, una « cronaca rimata »; sopravvive per una ottantina di bei versi. — Partendo da un concetto ch'egli crede generale, e che è cosí parziale, sí angusto, la parte del libro piú dal volgo dotto apprezzata e la meno importante *, qual maraviglia è che la sua mente non possa misurare tutta intera l'opera piú vasta che abbia concepito lo spirito umano? Le cose restano sempre superiori a' suoi concetti: la sua lampada rischiara poco e male; e perché gli oggetti gli si mostrano nell'ombra e trasfigurati, invece di prendersela con la lampada, se la prende con loro.

Conchiudiamo. Le sue impressioni sono esagerate, poco precise, poco determinate. Niuna schietta contemplazione del mondo poetico: citazioni, esposizione e parafrasi. La sua critica psicologica è monca; la sua sintesi è falsa. A volte qualche paradosso, che nasce dal suo veder le cose da un lato solo; nessuna vera originalitá, nessuna profonditá, nessun indizio di seria meditazione, nessuna costanza nel seguire uno scopo. Ripeto la mia domanda: — Onde nasce tanta inconsistenza e inconseguenza? —.

Lamartine non ha un ingegno filosofico. Non ha né tale larghezza da comprendere la veritá in tutto il suo significato, né tale penetrazione da coglierne le parti sostanziali, e soprat-

---

* La parte allegorica

tutto non ha la pazienza dell'analisi. Gli è mancata ancora una educazione filosofica. Poca dimestichezza con la scienza; nessun abito del meditare, nessun concentramento di tutte le facoltá in uno scopo. È uomo d' impressione e d' immaginazione. Quello che per gli altri è meditare, per lui è un fantasticare; le dottrine filosofiche sono per lui « *des rêves* »; l' idea non gli si presenta che attraverso una immagine. Ha un certo intuito del vero che gli si rivela a lampi; e quando s' incontra con la veritá, è maraviglioso di eloquenza. Ma quel vero non sa accarezzarlo, fecondarlo, svolgerlo; la sua immaginazione è uno spirito ribelle, che lo porta a sbalzi di cosa in cosa; che non gli lascia percorrere tutta una serie d' idee; che gitta il disordine nella sua intelligenza, e gli toglie ogni stabilitá di disegno, ogni serietá di scopo, ogni concordanza di mezzi. La sua sintesi non è una totalitá organica che si dispiega a mano a mano secondo le sue proprie leggi; ma è un'anarchia d' idee provenute da diverse fonti, dalla tradizione, dalla educazione, dai pregiudizii, dalla moda, da' libri, dai piú opposti sistemi, affogata in un flutto d' immagini. L' immagine è la filosofia della idea, il suo velo trasparente: in lui è spesso una maschera o una nube. Gli è perché, a volere che l' immagine illumini l' idea, si richiede che questa stia innanzi allo spirito netta e precisa. Dante intuisce l' idea anche piú astrusa e meno accessibile con uno sguardo sicuro; indi l'evidenza scultoria e la proprietá della sua immagine, che è come acqua limpida che ti lascia ire con l'occhio giú nel profondo. Lamartine non ha ancora ben chiara l' idea, e giá corre all' immagine, contento di somiglianze e di rapporti estrinseci e superficiali. Diresti che l' idea sia per lui un semplice pretesto per cacciar fuori una bella immagine.

Lamartine è un ingegno incompiuto. È potente di immaginazione, vivace d' intelligenza, non paziente, non meditativo, non profondo. E se avesse avuto coscienza di sé, avrebbe fatto quello solo che può e sa fare. Ma l' immaginazione è un ospite pericoloso; e perché noi possiamo tutto ben dire, ci persuadiamo che possiamo tutto dire. Fu un tempo che egli accoppiava a questo dono prezioso dell' immaginazione l'entusiasmo, l'amore

e la fede. Eco delle idee popolari, se ne impadroniva, se ne innamorava, ed era in certo modo il segretario della pubblica opinione. Piaceva tanto vedere quelle idee cosí magnificamente addobbate, cosí luccicanti. L' idea presa assolutamente ha sempre un po' di vero e un po' di falso; vuolsi circoscriverla, metterla in rapporto con le condizioni della sua esistenza, trovare la serie a cui appartiene e assegnarle il suo posto: questo fa il filosofo. Il sofista si serve di quella parte di vero per accreditare l'altra parte di falso. Lamartine non è un sofista; ha l'anima nobile e la coscienza onesta: che fa? Sopprime il falso e ti presenta il vero, in buona fede: qualitá eminente, non di filosofo, ma di oratore. Anche nelle cause piú cattive, come in quella del gesuitismo, ciò ch'egli difende non è il falso. È facile ad illudersi; cede alle impressioni, si appassiona per ciò di cui parla, e s' innalza fino ad un lirico entusiasmo. Vengono nuove impressioni; le sue idee cangiano, ma non cangia il suo cuore: vi trovi lo stesso culto del vero, la stessa onestá d' intenzione, la stessa elevatezza di sentimenti. È l'oratore nato della gioventú e del popolo. Non sei però ben certo se quell'entusiasmo, quell'accento di convinzione abbia profonde radici. Spesso nasce con l' impressione e muore con quella: è un calore d' immaginazione; la sua musica risuona ancora nelle nostre anime, ed egli l'ha giá dimenticata. E dico la sua musica, perché in fondo in fondo l' idea è per lui un accessorio, e ciò che piú gl' importa è di gittare negli orecchi torrenti di armonia. Ora la sua fede è morta; l'avvenire gli si è chiuso e non vive che del suo passato. Prende a trattare una quistione, ed il suo passato lo incalza e vi si ficca in mezzo; pensa a Foscolo, a Monti, a Rossini, e tosto li pianta per raccontarci la sua visita alla duchessa d'Albany. Scherza troppo con la sua materia, e non si scherza impunemente. Odia il riso, che egli chiama, non mi ricordo piú dove, cosa diabolica, privilegio di Satana: sempre le cose vedute da un punto solo. Eppure, mentre fa professione di serietá, non è facile trovare ora qualche cosa di serio nella sua anima. L'antico Lamartine è morto: de' tanti uomini che vivevano in lui non è rimasto, com'egli ci assicura, che un solo,

l'uomo di lettere. Dubito ch'egli sia stato mai altro che questo, se per uomo di lettere si dee intendere, come egli crede ed ha torto, colui che sappia ben dire. Montaigne ne aveva un ben piú alto concetto: non sapeva egli concepire il ben dire senza il ben pensare. Gli manca ora la serietá del pensiero e della fede: gli resta la parte teatrale, una immaginazione non doma, segregata dalle forze intellettuali, che per antico abito gli presta ancora i suoi colori, come un orologio che continua a suonare per un resto di corda che dura ancora.

Prendiamo, o lettori, prendiamo il libro delle *Meditazioni*, e inebriamoci di poesia. Vi troveremo il nostro Lamartine che destò in noi e desterá ne' posteri quello entusiasmo e quella fede di cui è ora in lui spenta la fonte. Sia con lui crudele chi può; quanto a noi, prostriamoci con mesta riverenza innanzi ad un ingegno che muore.

[Nella « Rivista contemporanea », a. V, 1857, vol. IX, pp. 57-76.]

[29]

DELL'ARGOMENTO DELLA « DIVINA COMMEDIA »

La critica antica non comprese, non poteva comprendere Dante; la *Divina Commedia* stava troppo al di sopra, troppo fuori delle sue regole. Avvezza a giudicare secondo certi modelli, non seppe qual luogo assegnare ad una poesia così originale. E, ponendo la forma nella elocuzione e nella lingua, che sono i semplici suoi mezzi materiali, trovò che la forma era ancor cruda e rozza. Il che spiega la sua predilezione per il Petrarca e l'obblio nel quale dopo un'ammirazione inintelligente cadde la *Divina Commedia*. Si citava ancora, si ammirava come per un tacito accordo. « *Sit Divus, ne sit vivus.* ». Continuarono a chiamarla « divina », ma non la lessero piú.

La scuola moderna è stata in principio sotto il nome di romantica, parziale, sistematica; ora l'esagerazione è finita. Alzatasi dalla polemica ad unitá superiore, in luogo del rispetto tradizionale e passivo per gli antichi, ha in noi destata una conscia ammirazione verso di quelli; ha ristorata l'autoritá delle regole divenute un cieco dommatismo, col riaccostarle ai loro principii generatori; ed ha insieme combattuta l' imitazione degli antichi e richiesto nell'arte la veritá e la freschezza della vita moderna. Ritirando la critica dalle quistioni accessorie, nelle quali s'era impicciolita, l'ha sollevata alla contemplazione dell'arte nella sua sostanza e ne ha fatta una scienza. Ha proclamata la veritá e l' indipendenza dell'arte e la libertá delle forme.

In nome della veritá ha proscritto tutto ciò che di letterario e di fattizio s'era insinuato nell'arte. In nome dell' indipendenza ha cacciato via tutti quei fini religiosi, politici, morali, dietro ai quali si svia la critica volgare. In nome della libertá delle forme ha saputo comprendere e dare il debito luogo ad ogni vera grandezza, cosí ad Omero come a Dante, cosí a Shakespeare come a Racine.

Ma questa critica non è pura del difetto che abbiamo notato nella scuola antica. Anch'ella giudica spesso « *a priori* »; si pone innanzi certe regole generali e tutto misura a quella stregua. Abbiamo giá una metafisica del bello sotto nome di estetica, dalla quale si sono cavate e messe in giro una ventina di formole, che, separate dal loro centro e ripetute ad ogni proposito, vanno perdendo ogni serietá di significato, incomprese per chi le dice e noiose per chi le sente. E non puoi parlare di un lavoro, che non ti giunga all'orecchio, qui dignitá, ordine, decoro, eleganza, puritá, e lá finito ed infinito, reale ed ideale, letteratura sociale, storica, filosofica, poeta, pittore, scultore, musico, e l' idea e il vero, il buono, il bello.

Le regole generali sono mere astrazioni, quando me le segregate dalla materia, in cui solo hanno la loro veritá. Esistono nell'arte, come esistono nel mondo, comuni a tutti gli esseri, ma in ciascuno con certe condizioni e determinazioni che lo fanno esser quello e non un altro. Il sostanziale dunque di un argomento è, non in quello che ha di comune con tutti gli altri, ma in quello che ha di proprio ed incomunicabile. L'argomento non è « *tabula rasa* », una cosa su cui possiate imprimere quel suggello che vi piace. È una materia condizionata e determinata, contenente giá in sé virtualmente la sua poetica, cioè le sue leggi organiche, il suo concetto, le sue parti, la sua forma, il suo stile. È un piccolo mondo che nasconde nel suo seno grandi tesori, visibili solo all'occhio poetico. L' ingegno mediocre o non ci vede nulla, o vede frammenti, e ci aggiunge del suo, guastandolo e violandolo. Ma chi è poeta si lascia attirare amorosamente dal suo argomento, rimane rapito, e come sepolto in lui, si fa la sua ánima ed obblia tutto quell'altro di sé che non

vi si accorda. Bisogna innamorarsene, vivere in lui, diventare lui; ed allora lo vedrete, quasi animato dal vostro sguardo, muoversi, spiegarsi a poco a poco secondo la sua natura e rivelare tutte le sue ricchezze.

Noi dunque vogliamo, con animo libero di ogni preoccupazione, contemplare il mondo dantesco, interrogarlo pazientemente, dargli, quanto è in noi, la seconda vita. Perché l'ufficio positivo del critico è di rifare quello che ha fatto il poeta, rifarlo a suo modo e con altri mezzi.

A quel tempo erano in voga, fuori d' Italia, racconti epici, raggruppantisi intorno ad alcuni personaggi tradizionali, un re, un eroe, de' paladini. Gl' italiani non vi misero mano che piú tardi e per prendersene spasso, immortalandoli con una perfezione di forma, a cui non seppero aggiungere le altre nazioni.

Mancò all' Italia un Cid, un Arturo, un Carlomagno, le mancarono tradizioni cavalleresche e feudali. Di che alcuni, come il Wegele, si sono affrettati a conchiudere che le mancarono tradizioni nazionali. Dalle premesse alla conclusione ci è una bella differenza.

Le tradizioni cavalleresche si riferiscono all'antica storia di quelli, che gl' italiani allora chiamavano « barbari ». La storia d' Italia, durante una parte del Medio evo, fu la storia di questi suoi conquistatori. Venne poi il tempo della libertá e della coltura. Si fe' guerra ai castelli, le cittá si ordinarono a popolo, non si piegò il capo nemmeno all' imperatore. Or questa gente che si vendicava in libertá era, non il Goto, non il Saracino, non il Normanno e non il Longobardo, era la gente conquistata, il popolo italiano che avea serbata coscienza di sé attraverso a tante invasioni. Fatto notabile! I Galli diventarono Franchi; i Brettoni, Anglosassoni; gli Spagnuoli furono profondamente trasformati dagli Arabi; gl'Italiani rimasero Italiani. E quando dopo lunga e silenziosa servitú acquistarono la signoria di sé stessi, quando, sparsasi una certa coltura nel paese, poterono dare una forma a' loro sentimenti, non cercarono le loro tradizioni in tempi, ne' quali trovavano le orme degli stranieri in casa loro, ma valicarono rapidamente l'etá di mezzo, che essi considera-

vano come etá di oppressione, di tenebre e di barbarie, e corsero diritto alla storia romana, come a loro propria storia.

I *Reali di Francia*, per esempio, letti e sparsi in Italia, non produssero alcuna letteratura. Noi ci svegliammo e ci trovammo ancora romani. Tanto intervallo di tempo, tanta gravitá di avvenimenti non furono potenti a dividerci da quel passato, dal nostro passato. Eravamo trasformati e non ce ne accorgevamo. Ci credevamo sempre lo stesso popolo romano, signore del mondo. Con orgoglio romano continuammo a chiamar « barbari » gli stranieri. Non s' indirizza la parola all' imperadore che non gli si parli della grandezza e della gloria di Roma. Cola da Rienzo arringa come un tribuno antico. Lo storico non comincia il racconto senza indugiarsi un po' su quei prischi tempi. Il fiorentino mena vanto della sua origine romana. E fino la vecchierella favoleggia, non di Carlomagno o di Arturo, ma

De' troiani e di Fiesole e di Roma.

Queste tradizioni a' tempi di Dante aveano una importanza politica. Il partito ghibellino era fondato su di esse, e Dante se ne vale nella *Monarchia* a sostegno del suo sistema. Voleva continuare la storia dell'aquila, suscitare e continuare il nostro passato.

Il fondamento di queste tradizioni era l'*Eneide* di Virgilio, dove trovi ad un tempo le origini di Roma e la glorificazione dell' impero. Vi si aggiungeva la storia romana mescolata con gli errori, i costumi e le opinioni di quel tempo.

Ma se fu possibile ai poeti di altre nazioni formare de' racconti epici sulle loro tradizioni, che non discordavano sostanzialmente da' loro tempi, la differenza della religione e della vita moderna separava dalle nostre il poeta. Perché la tradizione non consiste nel puro fatto. La religione, i costumi, le istituzioni, le dottrine costituiscono la sua vita interiore. Ora, tutto questo era morto in gran parte, e nessun poeta potea risuscitarlo. Ond' è che queste tradizioni non poterono fondare niente di sostanziale nella letteratura: ben vi entrarono come accessorio, spesso in grottesco contrasto col presente.

Accanto a queste memorie c'era la vita moderna, e, centro d'essa, l' idea religiosa. La quale presso gli altri popoli poté immedesimarsi con le loro tradizioni, calare in terra, mescolarsi con le passioni e gl' interessi; presso di noi rimase e dovea rimanere fuori del nostro passato. Onde non avemmo un genere di poesia, come il poema cavalleresco, nel quale tradizione e religione formassero un tutto poetico. Avemmo due generi puramente religiosi, la visione e la leggenda. Nel primo è rappresentato il maraviglioso dell'altro mondo; nel secondo il maraviglioso de' fatti umani. Spesso si confondono: la visione penetra nella leggenda ed accresce la maraviglia. Le *Vite* del Cavalca, i racconti del Passavanti, i *Fioretti* di s. Francesco ce ne porgono molti esempii, oltre la lunga lista di visioni che ci hanno data il Labitte, l'Ozanam ed il Kopisch.

Il sentimento che dominava in queste visioni era in generale il terrore, come si richiedea a far effetto sulle rozze fantasie. Il diavolo ci avea il primo luogo; si gareggiava di ferocia nella invenzione delle pene, sí dell' inferno, come del purgatorio.

Ben presto dal pulpito e da' libri passarono nelle piazze. Si tradussero in drammi, se ne fecero pubbliche rappresentazioni. Il demonio, i dannati, le anime purganti dovettero sugli spettatori produrre gli stessi effetti che le terribili Eumenidi degli antichi. Ci era in tutto ciò un concetto tragico, la perdizione dell'anima, manifestato in azioni particolari, parte raccontate, parte rappresentate, come negli inizii del dramma greco. Ora, Dante s' impadroní di questo argomento, che avea mostrato solo qualche frammento di sé a questo e a quello; se ne impadroní, lo abbracciò in tutta la sua ampiezza e vi pose a fondamento la redenzione dell'anima. Cosí la tragedia fu trasformata in una commedia, che i posteri chiamarono « divina ».

Questo argomento è l'ultima pagina della storia umana, e, per dirla poeticamente, lo scioglimento del dramma terrestre. Il sipario è calato; la porta del futuro è chiusa; l'azione è finita al movimento della libertá è succeduta l' immutabile necessitá, un presente eterno. Che cosa ci è in fondo? La morte della libertá, l'annullamento della storia.

È un mondo perfetto, l'ultima parola di Dio, la creazione finale a sua immagine, dove la materia è affatto doma dallo spirito. Non ci hai accidente, né mistero, né opposizione, né contraddizione. Tutto è determinato, tutto è misurato secondo una logica prestabilita e visibile, secondo l' idea morale. Non ci è piú reale ed ideale, i due termini diventano identici. Onde nasce che l'arte non può sottoporsi perfettamente questo mondo figlio del pensiero puro e consapevole della sua origine. Al di sopra della forma persiste il pensiero, e tutti gli sforzi del poeta non bastano a sradicare questo fondo prosaico. La poesia, figlia del cielo, dee calare in terra e prender corpo. Qui lascia la terra, si mette al di sopra dell'umano, al di sopra della storia, si scorpora, si spiritualizza, si fa immobile come una cifra, si fa scienza.

Il poeta non coglie il mondo nel suo immediato, ma dee costruirlo egli stesso secondo i concetti teologici e filosofici, secondo Aristotile e san Tommaso. Prima di essere il poeta, dee essere il filosofo e l'architetto del suo mondo.

La natura non è qui l'opera misteriosa di Dio, Iside velata. Non hai piú il fenomeno fuggevole, che col poco che ti mostra ti fa intravedere un ignoto di lá, non raggiunto e non raggiungibile mai: in che è il massimo incanto della poesia. Qui apparenza e sostanza è tutt'uno; sei nel regno del vero. Il velo è trasparente; i pudibondi secreti della natura, le mezze tinte, i chiaroscuri, le false e le mezze apparenze, i contrasti, l'accidente, tutto questo è distrutto. La natura in terra soprastá indifferente al vario gioco delle umane passioni: disaccordo che l'arte cerca talora di vincere chiamandola con appassionata illusione a parte delle nostre gioie e de' nostri dolori, e che talora accetta come espressione di una disarmonia piú alta, dell' indifferenza del Fato alle umane miserie.

. . . . . Roma antica ruina
Tu sí placida sei?

Qui il disaccordo è cessato, la natura diviene il teatro, che il poeta accomoda alla rappresentazione, una immagine perfetta

dell' idea, una cifra del pensiero. L' enigma se ne va e con esso gran parte di poesia.

Come nella natura è distrutto l'accidente, cosí nell'uomo il libero arbitrio. Nel mondo dell' immutabile non ci può essere azione: sarebbe un controsenso. Collisioni, intrighi, vicissitudini, catastrofi, tutto ciò che è consueta materia di poesia, non ha piú scopo. Non ci può esser dunque un'azione che gradatamente si snodi di mezzo a' contrasti, e desti attrattivo e sospensione come nell' *Iliade*, nell'*Orlando* e in altrettali poemi e romanzi, che perciò si leggono cosí avidamente e quasi di un fiato. In quella vece hai quadri sciolti, ciascuno compiuto per sé; e come un personaggio ti desta interesse, ed eccotelo sparire davanti per dar luogo ad un altro. Né solo ogni azione è cessata, ma ogni vincolo che lega gli uomini in terra è sciolto. Patria, famiglia, ricchezze, dignitá, titoli, costumi, mode, quanto nella societá è di artifiziato e convenzionale, che pure è tanta parte di poesia, non ha piú luogo; l'uomo vi è nudo, Filippo il Bello spogliato della sua porpora e Nicolò III della sua tiara. Cosa dunque resta all'uomo? Un sentimento generale di gioia e di dolore, senza successione, senza gradazione, senza contrasto, senza eco, quasi una interiezione. Hai una eterna ripetizione. È l'uomo che si perde nella natura e la natura che si perde nella scienza.

Tale è l'argomento. L'epopea è impossibile, perché manca l'azione. Il dramma è distrutto nella sua radice, perché manca la libertá. L'anima è come presa di paralisi, e rimane eternamente in quello stato, in cui la malattia l'ha colta. Non cozzo di caratteri e di passioni; l'uomo vi è morto, l'uomo come essere libero, volente, possente, operante. La lirica è ridotta ad una corda unica, che ripete solitaria il suo suono, piuttosto simile al vago della musica, che alla chiarezza della parola. Rimane l'esistenza nella sua immobile estrinsechezza, semplice materia di descrizione: l'uomo stesso ci è descritto. Rimane un poema descrittivo-didascalico.

Abbiamo dunque due soggetti, l'uno puramente religioso che gitta la poesia fuori dell'umanitá, l'altro storico-politico,

fondato su tradizioni essenzialmente discordi dalla vita moderna: due poesie incompiute. L'una volge le spalle alla vita, l'altra la mescola di elementi discordi.

È inutile discutere quale di questi due soggetti si presentò prima a Dante: se le sue opinioni e le sue passioni politiche gli fecero trovar l'altro mondo come materia acconcissima a manifestarle, secondo che stimano alcuni; o se l'altro mondo, come mi par piú probabile, fu concepito dapprima in sé stesso e seriamente.

Come si sia, Dante fuse questi due soggetti, facendo di sé medesimo lo spettatore, anzi il protagonista del suo mondo. Uomo vivo, penetra nel regno delle ombre, e ci porta seco tutte le sue passioni d'uomo e di cittadino, e fa risonare di terreni fremiti fino le tranquille volte del cielo: cosí ritorna il dramma, e nell'eterno ricomparisce il tempo. Egli è come un ponte gittato tra il cielo e la terra. Alla vista e alle parole d'un uomo vivente le anime rinascono per un istante, risentono antiche passioni, riveggono la patria, gli amici. In seno dell' infinito ripullula il finito; ricomparisce la storia, ricompariscono caratteri e passioni. In mezzo all' immobilitá dell'avvenire vive e si agita l' Italia, anzi l' Europa del decimoquarto secolo, col suo papa e imperatore, coi suoi re e popoli, co' suoi costumi, i suoi errori, le sue passioni. È il dramma di quel secolo rappresentato nell'altro mondo e scritto da un poeta che è egli stesso uno degli attori.

Con questa felice concezione la poesia abbraccia tutta la vita, cielo e terra, tempo ed eternitá, umano e divino; ciò che di piú astratto ha l' intelligenza, e ciò che di piú concreto ha la realtá!

L' indirizzo dottrinale e mistico dell'altro mondo viene in parte rintuzzato; ed una poesia fondata sul soprannaturale diviene profondamente umana e terrena, con la propria impronta dell'uomo e del tempo.

In grembo del soprannaturale riapparisce la natura terrestre come opposizione, paragone o rimembranza; rivediamo le nostre valli e i fiumi e i monti e le cittá ed i campi. Trasportata la

terra nell'altro mondo, mentre gli comunica qualche cosa d' immediato e di palpabile, tal che ci par quasi di trovarci in casa nostra, ne riceve alcun che di solenne e d' ideale.

Vi riapparisce l'accidente ed il tempo, la storia e la societá, in tutta la sua vita esterna ed interiore, religiosa, morale, politica, intellettuale; onde in seno all'altro mondo germoglia l'epopea, il poema eroico e nazionale. È il poema dell'umanitá ed insieme il poema d' Italia. Può Dante rappresentarci le tradizioni italiane senza essere costretto, come gli altri poeti, o a violare l'antichitá o a violare la vita moderna. Nell'altro mondo ogni differenza sociale o nazionale è sparita; uno stesso destino uguaglia tutti. Ci è somiglianza d'anima, non di veste o di titolo o di patria; Alessandro può stare accanto ad Ezzelino, e Bruto insieme con Giuda.

Può su questo fondo tradizionale pompeggiare la storia contemporanea. Il papa, l' imperatore, il re di Napoli, i Cerchi e i Donati, le ire, le ambizioni, le discordie, i costumi di quel tempo, ecco il quadro, a cui può servire di magnifica cornice la tradizione virgiliana.

L'uomo esce dalla sua immobilitá e si riveste di carne; si dá pensiero della sua memoria in terra, si affligge e si rallegra delle notizie che riceve, minaccia, si sdegna, si vendica, predice, ammonisce, fa satire o elogi. Rinasce ogni varietá di passioni, di caratteri, d' interessi terrestri.

Il poeta può rappresentarci sé stesso in ciò che ha di piú intimo e personale, i suoi amori, i suoi odii, la sua storia privata. Può congiungere col fine generale de' fini particolari, senza che sia alterata l'unitá del suo mondo. Diviene il centro della sua creazione, l'accento lirico, l'eco appassionata di quella.

Cosí, in un soggetto di sua natura esclusivo e monotono spunta una infinita varietá. Tutto ciò che la vita ha di piú fuggevole ci può trovar luogo.

Quest'ardita concezione, non potuta intendere dalla maggior parte degl' interpreti, è stata chiamata una mescolanza, e qualificata di strana e di barbara. Non potendo cogliere il legame che congiunge i due mondi, per difendere l'unitá della

poesia, si è fatto dell'un mondo il principale, e dell'altro l'accessorio. Il Vellutello, il Landino, lo Schlegel, il Quinet, l'Ozanam, ed anche in parte Hegel e Schelling considerano in questo argomento principalmente il lato mistico e soprannaturale. Per altri al contrario l'altro mondo è un mezzo, un'occasione e quasi un'arma, di cui siesi valuto il poeta per conculcare i suoi avversarii, e rinchiudono l' immensitá ed il poetico della concezione nell'angustia e nella prosa d'uno scopo politico, portando l'esagerazione sino a fare dell'altro mondo un velo allegorico di questo. Per i primi il terreno è un elemento intruso dalle passioni del poeta, sí che la poesia riesce, come dice uno di loro, strano mescolamento di sacro e di profano; Schlegel s' indegna del ghibellinismo del poeta; Edgardo Quinet rimane « *choqué* », veggendo che le passioni terrene nel cantore turbano perfino la calma del paradiso; e Lamartine, non abbiamo inteso Lamartine chiamare questa poesia una « gazzetta fiorentina »? Per gli altri, che guardano principalmente al lato storico e politico, come il Marchetti, il Troya, il Foscolo, il Rossetti, l'Aroux, è grave impaccio la serietá, con cui il poeta rappresentaci l'altro mondo, troppo in veritá per un'allegoria. Cosí le due scuole sacrificano l'un mondo in servigio dell'altro. Dante ci ha voluto mettere cielo e terra; loro, chi ci vede il cielo e chi la terra.

Che cosa è questa poesia? È la vita umana guardata dall'altro mondo.

La vita è di una inesauribile ricchezza, e, secondo che tu la guardi da un lato o dall'altro, ti scopre sensazioni, sentimenti, aspetti nuovi. Mutato l'orizzonte, si muta lo spettacolo; le stesse cose ti appariscono con un'altra faccia; ti par quasi di avere acquistato un sesto senso che ti rivela un nuovo mondo e te lo fa lucere innanzi con la giovinezza e la maraviglia delle prime impressioni.

Dante ha aggiunto questo nuovo senso alla poesia, cambiando il punto di prospettiva. La poesia ordinaria ha la sua sede in terra; i Celesti scendono quaggiú, si mescolano cogli uomini, si fanno attori. Dante ha trasportato la terra nel cielo, ha capovolta la base. L'altro mondo rende i corpi ombre, ombre

gli affetti e le grandezze e le pompe terrene, spiritualizza, trasfigura la storia. I personaggi piú volgari, le cose piú indifferenti acquistano un significato, diventano poesia, guardate nell'altro mondo. Ciacco e Taide, perché portano il suggello dell'eternitá sulla fronte, acquistano proporzioni ideali, e ti destano sentimenti che certo non proveresti, se l' incontrassi in terra. La storia contemporanea resiste alla poesia, perché ti mostra una realtá senza ombre, con contorni fissi, ribelle alla immaginazione. Ma, collocata nell'altro mondo, la realtá ti trema innanzi, ti si trasfigura, i personaggi piú noti acquistano un'altra faccia, perché ti appariscono sul piedistallo dell' infinito. Farinata lo vedi a duemila anni di distanza, ti sembra contemporaneo di Capaneo. Il maraviglioso ti si affaccia di per sé, senza bisogno che tu lo cerchi, solo in virtú della situazione. Hai nuove attitudini, nuove sensazioni, nuove maniere di esprimerle.

Che cosa è questa poesia? È la terra guardata dall'altro mondo. Aggiungete ora: è l'altro mondo guardato dalla terra.

Invano direte al poeta: — Voi entrate in un tempio; spogliatevi delle vostre passioni, purificatevi, volgete le spalle agli interessi mondani —. Ve lo dice, ve lo ripete, ma non ne fa nulla; la terra lo insegue fin dentro nel santuario; sí, fino al cospetto di Dio il suo labbro si atteggia al sarcasmo, lanciando un'ultima imprecazione a Firenze:

> . . . era al divino dall'umano,
> Ed all'eterno dal tempo venuto,
> E di Fiorenza in popol giusto e sano.

« Umano » e « divino », « tempo » ed « eterno »! Non gli credete, sono astrazioni della sua mente. L' « umano » persiste accanto al « divino », il « tempo » persiste accanto all' « eterno ».

Come un viaggiatore che osserva remote contrade con la memoria ancor fresca della sua patria, sicché tutto in che s' incontra vede a traverso del suo paese, Dante vede l'altro mondo a traverso della terra, a traverso delle sue passioni. Cosí la vita s' integra, l'altro mondo esce dalla sua astrazione, cielo e terra

si mescolano, ed una poesia concepita nelle altezze della piú astrusa mistica discende nel piú intimo e vivace della realtá! E qui è la grandezza e la veritá della concezione, in questa onnipresenza de' due mondi in reciprocanza d'azione, che si spiegano e si temperano l'un l'altro. I due mondi si succedono, si avvicendano, s' incrociano, si penetrano. Tutto è pieno di questa unitá. Il poeta spezza la terra in frammenti e ne fabbrica i suoi mondi; talché il lettore, guardando il tutto, può ben dire: — Mi sta innanzi un mondo nuovo —; ma, guardando qui e qua, non può a meno di pensare a Firenze o a Roma. Ti trovi in un luogo muto di luce e tempestoso, ed eccoti spuntare innanzi la marina dove il Po discende

Per aver pace co' seguaci suoi.

Francesca, rapita nelle memorie del « tempo felice », spazia con la mente nel diletto giardino, quando, giugnendo al bacio, le lampeggia attraverso l' inferno, e quel bacio si fa immobile e si prolunga nella eternitá:

Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante.

Quanto strazio in quell' incidente, che par lí gittato quasi per caso! I due mondi s' incontrano nel momento della colpa, e si fondono l'uno nell'altro. Farinata, alla notizia della caduta del suo partito, rimane assorto; la sua anima è tutta in Firenze, quando, ad esprimere l' infinito del suo dolore, gli si affaccia dinanzi il suo letto di foco:

Ciò mi tormenta piú che questo letto.

In seno del passato ritorna il presente, come termine di paragone, e qual paragone! niente è pari alla grandezza di Farinata, a cui il poeta, senza sforzo, per virtú naturale della situazione, può mettere sotto i piedi l' inferno. Sogliono i poeti,

quando ci vogliono rappresentare la bellezza e la forza in terra, tôrre ad imprestito colori dalle cose celesti, dove pongono la sede di ogni ideale: qui la metafora è realtá, la figura è lettera; l'un mondo è il paragone, l' immagine, il lume dell'altro.

Se questo argomento non rimane nella sua generalitá dottrinale, nel suo spiritualismo astratto, gli è perché il veggente è Dante. Gli altri, che ci hanno lasciate visioni, o le hanno raccontate omericamente tenendosi fuori di esse, o vi sono intervenuti per intrometterci delle considerazioni morali, come fa il Passavanti, sono per lo piú chierici, uomini ascetici, separati dal mondo, inesperti della vita, stranieri alle passioni e agli interessi mondani. Dante vi ha gittato dentro sé stesso; e Dante significa tutta l'esistenza di quel tempo nelle sue varie forme compendiata in un'anima poetica. Diventando un elemento essenziale dell'argomento, lo ha modificato profondamente con vantaggio della poesia.

Per compiere l'esame dell'argomento, dobbiamo dunque studiare Dante, parte inseparabile di quello; Dante non solo come l'Omero, ma come l'Achille del suo mondo, non solo come poeta, ma come uomo.

[Nella « Rivista contemporanea », a. V, 1857, vol. XI, pp. 319-29.]

[30]

CARATTERE DI DANTE E SUA UTOPIA

Chiamo poeta colui che sente confusamente agitarsi dentro di sé tutto un mondo di forme e d' immagini: forme dapprima fluttuanti, senza determinazioni precise, raggi di luce non ancora riflessa, non ancora graduata ne' brillanti colori dell' iride, suoni sparsi che non rendono ancora armonia. Ciascuno ha un po' del poeta, massime ne' primi anni; ciascuno di noi ha sentito alcuna volta in sé del cavaliere errante, ha sognato le sue fate, i suoi palagi d'oro; ha avuto, come canta Goethe, qualche dama a proteggere, qualche tristo a castigare. Ma questo stato è transitorio; ben presto la realtá ci toglie a' sogni dorati e incomincia la prosa della vita. Nel solo poeta quel mondo fantastico permane, e si fa signore della sua anima, e gli tumultua al di dentro, impaziente di uscir fuori. Ora, vi è nella vita un momento solenne, in cui l'uomo si rivela a sé stesso. Abbiamo bisogno del di fuori per avere questa divina rivelazione, per poterci dire un bel dí: — Ecco a che siamo nati! —. La vita di Dante comincia d'allora che i suoi occhi s' incontrarono negli occhi di Beatrice. E quando la vide una seconda volta, quando ricordò commosso la potente impressione che quella aveva fatto sul suo animo ancora fanciullo, l'arte gli si rivelò e si sentí poeta.

Nell'amore può principalmente il poeta effettuare ed acquetare quel vago mondo di fantasmi che gli ferve al di dentro; perché la gloria, la libertá, la patria, tanto possenti sull'anima,

tu non puoi rappresentarle, se loro non dai apparenza di persona; nel solo amore l'anima trova sé stessa in un'altra anima; nel solo amore è realtá quello che altrove è figura. Leggete la *Vita nuova*, primo racconto intimo de' tempi moderni, leggete la lirica dantesca. Parecchie canzoni e sonetti hanno per fondamento un fatto reale, che, quasi focile, cava dalla sua anima vive scintille; un fatto di per sé insignificante e comune, ma di potentissimo effetto sul cuore degli amanti. Un saluto, un incontro, uno sguardo basta a destare in lui moti ineffabili, estasi, visioni, rapimenti, delirii. Né è maraviglia, perché il sentimento è infinito ed indivisibile, l'amante effettua nell'amato tutto sé stesso; un menomo nulla, un guanto, un fiore, un sorriso, fa risuonare tutte le corde dell'anima.

Beatrice morí, e, dopo di averla rimpianta e cantata alcun tempo, Dante prese un indirizzo pratico e politico. Ai tranquilli studi, all'amore sottentrarono le domestiche cure e le passioni della vita pubblica. A Dante artista succede Dante cittadino. E qui l'uomo suole rivelarsi a sé stesso come carattere, acquista coscienza della sua personalitá e sforzasi d' imporla altrui. La personalitá talora si fiacca contro gli ostacoli, talora vi si ritempra. In questa forza di resistenza è posto principalmente ciò che dicesi un gran carattere. Ma ci è grandezza e grandezza. Ci è uomini d'azione, nati a signoria, che sanno piegarsi, blandire per meglio trarre a sé gli altri, che, guardando inflessibili ad uno scopo, sanno pur prendere mille ingannevoli aspetti, incompresi dal volgo che li chiama mutabili, e consapevoli essi soli di esser sempre rimasi sé stessi. Dante non avea questa specie di grandezza; non era nato per essere un capo-parte, e tenea piú del Catone che del Cesare; gli uomini di questa tempra nascono sventurati, ammirati sempre, ascoltati mai.

Giusti son due, ma non vi sono intesi!

Inflessibile e severo, fu uomo di passione e di convinzione, e non seppe comprendere né tollerare i vizi e gli errori de' suoi contemporanei, né farne suo pro, né mescolarsi tra gli interessi e le ipocrisie e le violenze per trarre di male bene, com' è pur

forza che facciano coloro che vogliono governare. Priore, si vide costretto a sbandire il suo migliore amico per ridurre a concordia impossibile le avverse parti; si lasciò sopraffare lui ed i suoi dalle arti e dalle violenze de' Neri, e dava lor tempo di portare a maturitá i sinistri disegni, accettando una legazione insidiosa e inefficace; ambasciadore presso Bonifazio, non riuscí che a farsi abbindolare e addormentare, materia d' immortali ire, e vide a sé tolta la patria e le sostanze, e a Firenze la libertá, prima quasi ancora che il sapesse. Ramingo, non serbò lungamente nel suo partito quel luogo che si richiedeva alla sua virtú ed al suo ingegno, e non poté farvi accogliere le sue opinioni, né acconciarsi alle altrui. Ben tosto gli uomini gli vennero a noia, divenne feroce contro amici e nemici, e, come suole avvenire, a lungo andare rimase solo, « parte per *sé* stesso ».

Il che alcuni gli attribuiscono a lode, immaginando non so quali riposte e magnanime intenzioni; non fu in lui elezione, ma necessitá di natura. Chi vuol vivere in mezzo agli uomini deve accettarli quali sono, e chi vuol reggerli, dee comprenderli. Dante era troppo sdegnoso d'ogni viltá, troppo intollerante; a questi esseri solitari fugge il presente, ma l'avvenire è loro.

Toltosi all'azione, rifuggitosi negli studi, rimettea mano alla *Divina Commedia*, la sola e vera sua azione, i cui effetti oltrepassano l'angusto giro de' fini e degl' interessi di quel tempo, e non hanno per confine che l'uomo ed il mondo. Ivi legava in un volume, coi destini del genere umano, i suoi dolori, i suoi odii, le sue vendette, le sue speranze. E dissi odii e vendette, e dissi vero. Dante fu odiato ed odiò, fu offeso e si vendicò. Né io posso senza tristezza comparare il giovane lirico col maturo autore della *Commedia*. Nella sua lirica vedi un uomo a cui il mondo è ancora straniero, a cui tutto ride; il suo universo sono gli occhi di una donna, nella vergine anima non cape altro sentimento che amore, in tanti versi non trovi una parola d'odio, di rancore. Ed ora, quanto mutato!

Il suo orizzonte si è disteso; molte cittá, molti uomini ha conosciuto; corti, consigli, popoli, caratteri, passioni, costumi,

tutta la realtá gli sta spiegata innanzi come un libro; ha potuto sinora scriver sonetti e canzoni; esperto della vita, può ora scrivere un poema. Ma il mondo, in cui mescolavasi, gittava nel suo animo una profonda turbazione: — Che cerchi? —, gli domandava un frate: e lo stanco vecchio rispondea: — Pace! —; né la trovò se non per morte. L'uomo ha nel suo cuore il germe di tutte le passioni che giacciono in fondo sopite, infino a che alla prima scintilla scoppian fuori con un impeto, di cui egli stesso si maraviglia. Le agitazioni civili svegliarono in Dante passioni prima ignote, e violentissime e fatte piú acri dalla sventura. Beati quei tempi, ne' quali l'artista potea abbandonarsi serenamente alla contemplazione, senza che il grido profano d' interessi mondani venisse a turbarlo! Beato l'artista greco! Vi sono tempi, ne' quali la penna del poeta è una spada tagliente. La poesia di Dante è una battaglia che dá a' suoi avversarii: il suo mondo è un teatro dov'egli rappresenta una parte, e canta e milita insieme, nello stesso tempo Omero ed Achille. Ma l'uomo nuovo non cancellò l'antico, e grande tesoro di amore si nasconde sotto quelle ire, e grandi dolcezze sotto quella violenza. I biografi non ci rappresentano che un lato solo di questo carattere; i piú lo vogliono sdegnoso, vendicativo; altri, togliendo a difenderlo, ci mostrano ogni suo minimo detto conforme alla storica veritá ed alla giustizia; e quando leggo la sua vita dettata da Cesare Balbo, veggo di sotto la penna di questo scrittore, di una severitá tanto amabile e di una temperanza sí dignitosa, uscire a poco a poco la figura di Dante come di una colomba tutt'amore e gentilezza. Dante non è stato né l'uno né l'altro, o per dir meglio, è stato l'uno e l'altro. Uomo di passione e d' impeto, natura schietta, che abbandona tutta la sua anima alla impressione fuggevole del momento, tanto terribile allor che si adira, quanto pietoso allor che s' intenerisce; coloro i quali si studiano di trovare una logica connessione nelle varie apostrofi e sentenze fuggitegli dalla penna, gittano via la fatica ed il tempo. E colui mi scriverá una verace vita di Dante, il quale, uscendo un tratto dalla polemica che ci sospinge nel punto opposto a quello scelto dal nostro avversario,

ci ritragga Dante non obliquamente, ma di fronte, tutto intero qual è, in tutto quel suo doloroso alternare dall'amore all'odio, dall' ira alla disperazione, portando nell'amore tutta l'energia che porta nell'odio, concependo insieme Inferno e Paradiso, Francesca e Filippo Argenti, Farinata e Cavalcanti, oggi chiamando i suoi concittadini « bestie fiesolane », e dimani esclamando pietosamente: « *popule mi, quid feci tibi?* ».

Noi siamo disposti a idealizzare gli uomini, e ce li figuriamo tutti d'un pezzo. Chi fa un atto di crudeltá, issofatto lo battezziamo per una tigre. Ma la natura è varia ne' suoi procedimenti, e spesso si piace ne' contrarii armonizzati da impercettibili gradazioni. Achille infierisce bestialmente sul corpo di Ettore, ed innanzi al vecchio padre di lui s' intenerisce fino al pianto. Dante è sí pietoso, che vien meno a' casi di Francesca e di Paolo, ed è sí feroce che può concepire e descrivere con ispaventevole precisione il cranio d'un uomo sotto i denti di un altro uomo.

Nei tempi civili impariamo a studiare i gesti e le parole, a conservar sempre nell'aspetto un'aria di benevolenza; sí che l'uomo, che chiamasi educato, ti fa men difficilmente un'azione ignobile che una scortesia. Dante è piú presso alla natura e si manifesta schiettamente.

È un personaggio essenzialmente poetico. Il suo tratto dominante è la forza che prorompe liberamente e con impeto. La sventura, non che invilirlo, lo fortifica e lo alza ancor piú su. Costretto a mangiare il pane altrui, ad accattar protezioni, a soggiacere ai motteggi del servidorame, nessuno si è piú di lui sentito superiore a' suoi contemporanei, nessuno si è da sé posto sí alto al di sopra di loro. La famosa lettera, nella quale ricusa di ritornare in patria a scapito del suo onore, non solo rivela un animo non inchino mai a viltá, ma in ogni riga quasi ci trovi l' impronta di questo nobile orgoglio.

Non è questa la via del mio ritorno in patria;... ma se un'altra se ne trovi, che non sia contro la fama, contro l'onore di Dante, quella ben volentieri accetterò. Che se per nessuna via di tal fatta si entra in Firenze, in Firenze non entrerò io mai.

Non solo ci è qui il linguaggio della magnanimitá, ma dell'orgoglio; ci è la coscienza della propria grandezza; ci è: — Io, Dante Alighieri —. Dall'alto del suo piedistallo gira con disdegno lo sguardo su tutto ciò che è plebe e plebeo; perdona piú facilmente un delitto che una viltá. Le nature serie e ideali si conoscono assai meglio per i loro contrarii; il contrario di Dante è il plebeo. Diresti quasi che si sentiva di una razza superiore, per nobiltá non pure di sangue e d' ingegno, ma ancora d'animo. Né rimane giá in quest'attitudine di dignitá passiva; non è una natura freddamente stoica; il foco interiore divampa vivamente al di fuori. Ha la virtú dell' indignazione, ha l'eloquenza dell' ira. Tutte le potenze dell'anima erompono con l' impeto della passione. E quando nel suo stato di miseria lo vediamo rilevarsi di tutta la persona su' potenti che lo calcano e far loro ferite immortali, è sí bello di collera, che comprendiamo l'entusiasmo di Virgilio. Non ch'egli non abbia i suoi momenti di sconforto e di abbandono; ma al sentimento squisito del dolore succede subito l'energia della resistenza. Fu cosí sventurato, eppure non ci è una sua pagina, nella quale domini quel sentimento di prostrazione morale, quel non so che fosco e fiacco, cosí frequente ne' moderni. Diresti che il dolore non ha tempo di uscir fuori senza trasformarsi in collera: tanto subita è la reazione della sua forte natura. Or, questo supremo disprezzo per tutto ciò che è ignobile, questo farsi egli stesso il suo piedistallo e incoronarsi con le proprie mani, questo interno dolore superbamente contenuto, sí che, mentre il cuore sanguina, il volto minaccia, imprime sulla sua figura severa una grandezza morale, qualche cosa di colossale, che ci ricorda il suo Farinata.

Nella sua etá giovanile tutto suona di Beatrice. Appresso, entrato nelle pubbliche faccende, Firenze diviene il centro ove convergono i suoi pensieri. Da ultimo, datosi con piú acceso studio alla teologia ed alla filosofia, la vista si allarga. Esce dalla piccola Firenze, e si leva ad unitá non solo italiana, ma umana; diviene cosmopolita. Guarda al di lá dei contemporanei, pensa alla posteritá; non gli basta la fama, vuole la gloria.

L'amore di Beatrice si purifica della sua parte terrestre, e diviene l'amor del divino. Certo, quando noi invecchiamo, siamo soliti di generalizzare, e quello che era sentimento, si trasforma in massima e sentenza. Ma qui il particolare sopravvive in una forma piú alta. E sotto alla umanitá rimane pur sempre Firenze, che fa battere il cuore dell'esule, e ve ne accorgete dalle sue stesse imprecazioni. E sotto alla Beatrice del suo pensiero sentite la Beatrice del suo cuore. E quando si mostra solo pensoso della posteritá e si professa non timido amico del vero, non gli credete. Vi è troppa bile nella sua veritá, troppa passione nella sua giustizia. Col pensiero dei posteri si accompagna il desiderio della vendetta, l'odio dei nemici, l'amor di parte, la speranza del ritorno, tutti gl' interessi di quei tempi. Ond' è che la passione lo insegue alcuna volta anche in mezzo alle sue piú astratte speculazioni, e Firenze e il suo partito e i suoi avversari si mescolano co' suoi sillogismi.

Pure, anche quando il suo torto è visibile, quando si lascia ire ad accuse, ad imprecazioni senza alcuna misura, voi non potete, non dirò disprezzarlo (Dante è sempre superiore al disprezzo), ma voi non potete, voi non sapete irritarvi contro di lui; perché vi accorgete che la sua passione è sempre sincera, che quegli impeti vengono diritto dal cuore, che opera e parla con la piú profonda convinzione. E se afferma di dire il vero, crede di dire il vero; e se accusa, crede all'accusa; e se esagera, non se ne accorge.

È il tipo del proscritto continuatosi insino a' nostri giorni. Con tanto calore d'anima, con tanta forza di passioni, la vita attiva gli venne meno, quando dovea sentirne maggiore il bisogno. Eccolo sbandito. Il mondo cammina senza di lui e contro di lui. Dante non vi si rassegna. Ma il cospirare con una compagnia « malvagia e scempia » presto gli viene a noia. E le azioni di questo grand'uomo sono qualche lettera inutile che scrive talora a popoli e a principi, e trattati e negozi in servigio de' suoi protettori. Resta fuori degli avvenimenti, spettatore sdegnoso. La passione, rimasta oziosa, si concentra, e con tanta piú violenza e amarezza scoppia nello scrivere. Ora

egli prorompe romorosamente come una tempesta lungo tempo trattenuta; ora si gitta nel fantasticare, e si profonda nella piú astrusa mistica. Diviene taciturno, malinconico, irrequieto, impaziente. Lontano dall'azione, il campo del possibile e del reale gli fugge dinanzi, si fabbrica un mondo d' immaginazione, e vi dispone uomini e cose secondo il desiderio. Sono i sogni de' proscritti, che i piú si portano nella tomba. Il sogno di Dante è rimaso immortale.

Quale fu questo sogno? Il che significa: quale fu il concetto che Dante si formò dell'universo? I nostri sogni, le nostre aspirazioni sono conseguenze delle nostre opinioni, del nostro sapere.

Dante fu dottissimo: abbracciò quasi tutto lo scibile. La dottrina era a quel tempo cosí rara, c' era mezzi sí scarsi di acquistarla, che bastava essa sola a procacciar fama di grand'uomo. E Dante fu celebrato meno per la grandezza dell' ingegno, che per la copia e varietá delle sue cognizioni, perché ad estimar lo ingegno pochi hanno valore; laddove della dottrina, fatto materiale, tutti dar possono giudizio.

Teologia, filosofia, storia, mitologia, giurisprudenza, astronomia, fisica, matematica, rettorica, poetica, fece suo tutto il mondo intellettuale di quel tempo. E se vi aggiungi le peregrinazioni e le ambascerie, che gli porsero modo di conoscere tanta varietá di uomini e di cose, puoi senza esagerazione affermare che di esperienza e di sapere avanzò i contemporanei. Né di tutto questo avea giá notizia superficiale; perché non c' è idea ch'egli non esprima con chiarezza e con padronanza della materia.

La scienza era ancora un mondo nuovo, non del tutto scoverto; l'antichitá si levava appena sull'orizzonte, e gli spiriti intendevano piú a raccogliere che a discernere. Era il tempo dell'ammirazione. Rimanevano prostrati innanzi a' grandi nomi, ed accoglievano con aviditá qualunque opinione a cui potevano attribuire una nobile prosapia. Cosí a poco a poco erasi formato un cumulo d' idee attinte da varie fonti; con quanta concordia nessuno se ne dava pensiero, non vi si guardava tanto pel sottile. Bastava a' piú una sintesi provvisoria nella quale entravano fatti diversi e contrarii. Ma non se ne contentavano i grandi

pensatori, i quali, gittando uno sguardo acuto in quella confusa congerie, si studiarono alcuni di porre d'accordo filosofia e domma, altri di farne sentire il contrasto.

Dante fu uno spirito dommatico per eccellenza. La scienza di allora gli parve l'ultimo motto delle cose, e pose il suo studio meno in esaminare che in imparare. Seppe tutto, ma in nessuna cosa lasciò un'orma del suo pensiero, e però non si può dire che sia stato propriamente un filosofo, un fisico, un matematico, ecc. Accolse con perfetta credulitá i fatti piú assurdi e gran parte degli errori e de' pregiudizi di quel tempo. Con che ingenua riverenza cita Cicerone e Boezio, Livio e Paolo Orosio, messi del pari! Nella sua mente regna con eguale autoritá l' Etica e la Bibbia, Aristotele e san Tommaso. Per lui è un sottinteso che i grandi filosofi dell'antichitá sieno d'accordo con la fede, ed il loro torto è non nell'aver veduto male, ma nel non aver veduto tutto: la rivelazione non corregge, ma compie. Né so dove Kannegiesser, Witte, Wegele hanno trovato che Dante, smarrita la fede per il soverchio amore della filosofia e caduto nel vuoto dello scetticismo, abbia nel suo viaggio allegorico voluto esprimere la sua guarigione, il suo ritorno alla fede. È un giudicare altri tempi con le idee del nostro. La sua teologia non combatte la filosofia, ma la compie; Beatrice non è nemica di Virgilio, ma sta al di sopra di lui: tra Dante e Fausto ci sono secoli.

Dante adunque espone secondo la rivelazione le cose sopra ragione, e quanto al rimanente pone insieme scrittori pagani e cristiani. Una citazione è un argomento. Né vo' giá dire che si contenti sempre di citare. Vuol dimostrare anche lui. Ma il suo filosofare non è superiore alla sua filosofia. Ha i soliti difetti del tempo. Dimostra tutto, anche il luogo comune: dá una eguale importanza a tutte le quistioni: mette insieme ogni specie di argomenti, ed accanto ad alcuni di un certo valore ne trovi di affatto puerili; spesso non sa vedere il netto della quistione, non guardarla da alto, sceverare gli accidenti dal sostanziale; si smarrisce in minuterie e sottigliezze, e ti affoga di distinzioni.

La filosofia non fu la vocazione di Dante, lo scopo della sua

vita al quale volgesse tutte le forze dell'anima. Fu un sottinteso, un punto di partenza. Accettò la filosofia com'era insegnata nelle scuole, e ne acquistò una notizia esatta ed intera. Vista quella base, si travagliò a tirarne delle conseguenze politiche. Non fu dunque un uomo di pura speculazione. Trovatosi di buon'ora tra le pubbliche faccende, diventò uomo politico.

È notabile che la famosa contesa tra il papa e l' imperadore non partorí due filosofie diverse. Non ci fu una filosofia guelfa ed una ghibellina. Amendue i partiti supponevano la stessa base. Ben vi furono delle eccezioni individuali, de' ghibellini che si spinsero audacemente di lá dal cattolicismo. Ma anche in questo caso la dissensione cadeva sopra particolari piú o meno importanti, senza che l' insieme fosse negato da alcuno. Non si creò una nuova teologia e filosofia.

La quistione non fu dunque tra due filosofie. I due partiti ammettevano la stessa base, e vi fondavano un edifizio diverso.

Ammettevano la distinzione tra lo spirito e il corpo e la preminenza di quello, fondamento della filosofia cristiana. E, come applicazione, ammettevano nella societá due poteri, lo spirituale e il temporale; il papa, l' imperatore.

Fin qui guelfi e ghibellini, Bonifacio VIII e Dante sono d'accordo. Ma vi fondavano un edifizio diverso.

S'egli è vero che lo spirito è superiore al corpo, Bonifazio VIII tirava la conseguenza, che dunque il papa è superiore all' imperatore. « Il potere spirituale, dice Bonifazio, ha perciò il diritto d' istituire il potere temporale e di giudicarlo, se non è buono... E chi resiste, resiste all'ordine stesso di Dio, a meno ch'egli non immagini, come i manichei, due principii, ciò che sentenziamo errore ed eresia... Adunque ogni uomo deve esser sottomesso al pontefice romano, e noi dichiariamo... che questa sottomissione è necessaria per la salute dell'anima * ».

Dante ammetteva tutte le premesse, e per negare la conseguenza suppose che lo spirito e la materia fossero ciascuno con

---

* Vedi il LAMENNAIS, *Introduzione su Dante.*

sua vita propria, senza ingerenza nell'altro, e ne inferí l' indipendenza de' due poteri, spirituale e temporale. Una volta entrato per questa porta, si dá carriera e ti edifica a suo modo. Il popolo è corrotto ed usurpatore, la societá viziosa e discorde. Unica medicina, l' imperatore. Gli attribuisce tutt' i privilegi del papa, e, come il papa, lo fa immediatamente da Dio. Amendue organi di Dio sulla terra, « due soli », che c' indirizzano l'uno per la via di Dio, l'altro per la via del mondo; l'uno per la celeste, l'altro per la terrena felicitá. Amendue eguali, salvo la riverenza che l' imperatore dee al papa, sola concessione che Dante fa alla maggioranza dello spirito. Roma per diritto divino sará la capitale dell' impero e perciò del mondo. Le franchigie dei comuni e l' indipendenza delle nazioni rimarranno intatte. L' imperatore potrá tutto, e nella stessa sua onnipotenza troverá il suo freno. Fará trionfare sulla terra la giustizia e la pace. Ecco l'utopia dantesca.

Non è un semplice ritorno al passato, come pretende Wegele. Ci è del passato e del futuro, del progresso e del regresso. Ciò che ci è del passato non è bisogno ch' io il dica. Ma ci è in germe l'affrancamento del laicato e il cammino a piú larghe unitá. Intravvedi la nazione che succede al comune, e l'umanitá che succede alla nazione. È un sogno che in parte diventa storia.

Era in fondo il sogno de' ghibellini. Il merito di Dante è di averlo allargato a sistema, di esserne stato il filosofo, di essersi alzato fino al concetto di umanitá. La base è fragile, ma l'edificio è bello per ampiezza di disegno e concordia di parti.

In un secolo vi ha due punti estremi rappresentati da individui o da partiti. Cercate Dante negli estremi e non ve lo troverete. Nondimeno, gli uomini di parte hanno voluto tirar Dante dalla loro, ciascuno con le sue buone ragioni. Chi ci trova il cattolico, chi l'eretico, chi l'esaltato, chi il moderato. Come hanno veduto il suo carattere da un punto solo, e cosí le sue opinioni. È un Dante spogliato d'una parte di sé e collocato ad un estremo.

Fu lo specchio della maggioranza. E come nella maggio-

ranza si agitano confusamente il passato e l'avvenire, cosí in Dante troverete due uomini mescolati, l'uomo del passato e l'uomo dell'avvenire. D' intenzione cattolico, non fu né cattolico in tutto, né in tutto eretico. Col suo cattolicismo trovi congiunta una guerra appassionata contro la corruzione del papato e certe opinioni ardite che rivelano giá una vaga inquietudine, confuse aspirazioni, che piú tardi penetrarono nella coscienza. Del resto, la quistione per lui, come per i piú, non è religiosa ma politica. E se bolle di sdegno, se minaccia, se riprende, se impreca, gli è perché ha dirimpetto a sé non una religione nemica, ma una politica nemica. Pure, nella stessa politica le sue opinioni si mantengono in un certo « *medium* », dove, se dominano le idee ghibelline, non sono cacciate via le idee care ai guelfi. Che se vuole il papato corretto, rispetta la sua indipendenza; se vuole i comuni ubbidienti all' impero, rispetta le loro libertá; se vuole le nazioni unificate, rispetta la loro autonomia. Ben comprendo che l'effettuazione del suo sistema avrebbe distrutte tutte queste cose. Ma Dante le voleva. Ed i guelfi fecero bene ad ubbidire piuttosto alla logica che a Dante.

Questo sistema non rimase una pura e serena speculazione, come la repubblica di Platone, ma s' impossessò di tutto intero l'uomo. Fu non solo la sua convinzione, ma la sua fede. E la fede è non solo credere, ma volere, amare, operare; è non solo pensiero, ma sentimento ed azione. Dante ebbe fede.

Ebbe fede in Dio, nella virtú, nella patria, nell'amore, nella gloria, ne' destini del genere umano. La sua fede è sí vivace che le sventure e i disinganni non possono affievolirla, nutre sino all'ultimo speranze di prossima redenzione, e muore in tutta la giovinezza delle sue illusioni e delle sue passioni. Chi mi sa dire quando Dante si è sentito vecchio; quando la penna gli si è illanguidita nella mano?

La fede è amore; è non solo sapienza, ma amore della sapienza; non solo sofia, ma filosofia. E la filosofia è amore di Dante, la sua seconda Beatrice, l' « amor che nella mente *gli* ragiona ».

Filosofia è « amoroso uso di sapienza, figliuola di Dio, Regina del mondo »; quando Iddio mosse le sfere, ella era presente:

Costei pensò chi mosse l'universo.

La filosofia fu dunque per Dante la scienza delle divine ed umane cose, la scienza del mondo, il contenuto universale, nel quale trovava determinati tutti gli oggetti della sua fede: Dio, virtú, umanitá, amore, ecc. Fu non solo speculazione di dolcissime veritá, ma fondamento della vita, e vi conformò le sue azioni. « *Absit a viro philosophiae domestico temeraria terreni cordis humilitas... absit a viro praedicante justitiam... nonne dulcissimas veritates potero speculari ubique sub coelo?* » Questo « amico della filosofia », come con giusto orgoglio si chiama, non le crede solo in astratto, ma le consacra la vita tutta intera, e vi si appassiona, rapito in quella mistica esaltazione, che dicesi entusiasmo.

Chi vede con quanto ardore Dante s' immerge nelle piú profonde speculazioni, dirá: — Ci è in costui del mistico, dell'ascetico —. Ed è vero. Ma questo ascetico non rimane chiuso nella sua cella, solitario contemplatore. Appartiene alla chiesa militante, è un soldato della veritá. Ha innanzi un mondo filosofico, e a quella immagine si studia di condurre il mondo reale, e vi si travaglia, quando non può con l'opera, con la penna. Scrive lettere, fa trattati, compone poesie, sempre con quella immagine innanzi. Ma il mondo è troppo lontano dalla sua immagine. Questa discordia tra la sua idea e il fatto lo agita, lo inasprisce; senti in ogni sua pagina non il filosofo tranquillo, ma il guerriero, fatto piú feroce dalla resistenza.

La sua passione è sempre effetto del solo entusiasmo? Non vo' giá fare del nostro eroe un santo; con la sua parte celeste ci è anche la creta.

L'entusiasmo è la poesia della passione. Togliete l'entusiasmo, e la passione rimane un istinto animale. Nelle nostre passioni ci entra, e spesso senza che ce ne accorgiamo, l'amor proprio, l' interesse, l' inimicizia, l'antipatia, la prevenzione; l'entusiasmo le purifica e le nobilita.

Dimmi pure: — Tu senti sdegno contro il tale perché ti ha oltraggiato —; io non avrò da arrossire se potrò rispondere: — È vero, « *homo sum* »; ma sento sdegno ancora perché colui è un malvagio, perché è un nemico del mio paese —. Ecco ciò che Dante può rispondere sempre. È vero. Talora parla perché desidera di ritornare in patria, perché vuol vendicarsi, perché odia chi l'ha offeso. Ma in mezzo al limo troverai sempre la parte divina; troverai sempre un'anima santa, che ha innanzi a sé un mondo ideale, a cui crede, di cui si è innamorato, ed una parte di quegli impeti nascono da questa fede, una parte di quell'odio nasce da quest'amore.

Dante è una delle immagini piú poetiche del Medio evo e piú compiute. In quest'anima di fuoco si riverbera l'esistenza in tutta la sua ampiezza, da ciò che vi è di piú intellettuale a ciò che vi è di piú concreto. Quest'uomo andando nell'altro mondo si porta appresso tutta la terra.

[Nella « Rivista contemporanea », a. VI, 1858, vol. XII, pp. 3-15.]

SCHOPENHAUER E LEOPARDI

DIALOGO TRA A E D *.

D. Fino a Zurigo?

A. Che volete! Si viaggia per acquistare idee.

D. Sí che a quest'ora devi averne piene le tasche.

A. Vuoi dire i taccuini. Eccone qui uno ancor tutto bianco, che m'aiuterai a riempire. Cosa sono questi libri?

D. Arturo Schopenhauer.

A. Chi è costui?

D. Il fiolosofo dell'avvenire. In Germania ci sono i grandi uomini del presente e i grandi uomini dell'avvenire, gl' incompresi. Fra questi è Schopenhauer.

A. Non ho mai inteso questo nome.

D. Lo intenderanno i tuoi nipoti. La veritá cammina a piè zoppo, ma pur giunge.

A. E tu studii tutta questa roba?

D. Da tre mesi, mio caro. Ho promesso un articolo alla *Rivista contemporanea*.

A. E per un articolo studii tre mesi? Sei troppo semplice. Piú studii un autore e piú ti s' intenebra. E fosse qualcosa di sodo! Un trattato di filosofia!

D. Dispregi la filosofia?

---

* Tutto quello che D. dice di Schopenhauer, opinioni, invettive, argomenti, paragoni, fino nei piú minuti particolari, è tolto scrupolosamente dalle sue opere: per brevitá si appongono citazioni solo nei punti piú importanti.

A. Un giorno ebbi anch' io un certo ticchio. Studiai filosofia, poesia, storia; mi pareva che ad esser Platone bastasse impararlo a mente; feci inni, novelle, dissertazioni; mi si batterono parecchie volte le mani; credevo di divenire un Cantú o per lo meno un Prati. Ma un bel dí che mi sfiatavo a dimostrare l' idea, quel brutto ceffo di Campagna *, giá qui nessuno ci sente, mi fece una contro-dimostrazione. E quando vidi per terra, miserabile vista!, la mia con tante cure coltivata barba, parvemi che insieme coi peli si dileguassero ad una ad una tutte le mie idee. Miracolose forbici che operarono la mia conversione. Ero un ragazzo; divenni un uomo. Alla filosofia non ci credo piú, e mi son fatto astronomo. De Gasparis l'ha indovinata: cavaliere, professore, e quattrini assai. Parliamo delle stelle, e lasciamo stare la terra. La filosofia mena diritto un galantuomo a farsi impiccare.

D. Sicché alla filosofia ci credono i ragazzi.

A. I ragazzi ed i pazzi. Come oggi ridiamo delle puerili spiegazioni che gli antichi filosofi davano del mondo, cosí rideranno i posteri di tutto questo fracasso che si fa attorno all' idea. La teologia e la filosofia sono destinate a sparire innanzi al progresso delle scienze naturali, com' è sparita l'astrologia, la magia, ecc. Piú s'avanza l'osservazione, e piú si restringe il cerchio della speculazione. Molte cose appartenevano alla teologia ed alla filosofia, che ora appartengono alla fisica, alla chimica, all'astronomia, alle matematiche. Il sole un giorno era Apollo, e faceva parte della mitologia; poi con Pitagora entrò in filosofia, e diventò musico e ballerino. Un buon telescopio ha posto fine a tutte queste sciocchezze. Quando una cosa io non la so, in luogo di almanaccare e stillarmi il cervello, in luogo di spiegare un mistero con altri misteri piú tenebrosi, teologici o filosofici, io dico alla buona: — Non la so —. Se tutto il tempo che si è perduto in queste fantasie si fosse speso a coltivar le scienze naturali, saremmo piú innanzi. Sei divenuto pensoso.

* Famoso birro del governo borbonico. Il dialogo è scritto a Zurigo il 1858. D. l'autore. A. è un suo antico discepolo che viene da Napoli.

D. Eppure questo secolo cominciò con tanta fede, con tanto fervore; appena è varcata la metá, e la piú parte pensano come te.

A. Segno che facciamo senno. Mi viene a ridere quando penso a tutti quei professoroni con i loro sistemi. Due buone cannonate hanno fatto fuggire le idee. Chi vuoi che ci creda piú? Per me, quando nomino l' idea, mi par di vedere Campagna con le forbici. È stata una rivoluzione di professori e di scolari. Chi vuoi che creda piú a' professori? E vedi un po'. Le idee ci hanno piantato e si sono messe a' servigi dei vincitori, che le fanno sbucar fuori, questa o quella, secondo che loro torna. Si fa guerra alla Russia, ed ecco uscir fuori la civiltá. Si fa un colpo di Stato, ed il progresso lo copre della sua ombra. Si fa la caccia agli emigrati, ed ecco l'ordine che ti saluta. Siamo burattini fatti ballare a grado altrui, e, vedi ironia!, in nome delle idee difese, messe su da noi stessi. Qual credito possono avere piú queste idee, una volta sí belle, ora fatte vecchie e mezzane?

D. Arturo Schopenhauer è proprio il fatto tuo.

A. Ancora con questo Arturo Schopenhauer! Ti ho detto giá in qual conto ho filosofi e filosofie. L' idea non me la fa piú.

D. Ma Schopenhauer è nemico dell' idea.

A. Una filosofia senza l' idea! Mi pare impossibile. Comincio a stimare Schopenhauer.

D. Non solo; ma è d'accordo con te in molte cose; cosí la filosofia, secondo lui, non si dee occupare di quello che è al di lá dell'esperienza, come che cosa è il mondo, onde viene, dove va, ecc. La sua materia non è il *che*, ma il *come*: quello solo è conoscibile che è osservabile.

A. Bravo, san Tommaso. Vedere e toccare. Siamo giá in piena storia naturale. Ma Dio, con qual telescopio osserverá Dio?

D. Ma Dio va con tutte le cose che sono fuori della esperienza. Schopenhauer dice: — Ragioniamo sulle cose di cui possiamo avere esperienza, e tutto il resto lasciamolo in pace: ché è un perder tempo —. Proudhon è anche di questo avviso.

A. Bravissimo. Cosí staremo in pace co' preti. La filosofia

dopo tante millanterie batte in ritirata. Cosa è il mondo, onde viene, dove va, ce lo diranno i preti. Il giorno che i filosofi sottoscriveranno quest'atto di abdicazione, vorrá esser una gran festa a Roma. Bene sta. Lasciamo che il padre Curci ci spieghi il catechismo, e noi occupiamoci di fisica, di chimica, d'astronomia: ché non si corre pericolo. Schopenhauer comincia a piacermi.

D. Poiché debbo fare l'articolo, e dobbiamo pur chiacchierare di qualche cosa, ti voglio esporre il sistema di Schopenhauer.

A. Caro mio, tu mi tenti. Infine è una filosofia. E ti vo' fare un'osservazione. Tutti questi filosofi moderni s'accapigliano, si fanno il viso dell'arme, ma in sostanza s'accordano in certe massime che odorano di patibolo. Robespierre, o chi altro, scoperse il segreto con la sua dea Ragione. Hanno fatto della Ragione una specie di governatore: la Ragione governa il mondo. Questa è la mala radice da cui è germogliata la teorica del progresso, il mondo divinizzato, il trionfo dell' idea, il tutto per lo meglio del dottor Pangloss, l' inviolabilitá e la dignitá umana, la libertá e simili spaventi. E dire ch' io ho creduto a tutto questo, e sono stato lí lí per metterci la pelle. Dimenticavo la teorica del sacrificio e come qualmente l' individuo deve lasciarsi ammazzare a maggior gloria e prosperitá della specie. Spremi, spremi, e dimmi se non è questo il succo di tutte le filosofie moderne. Chi te lo dice sfacciatamente; chi ti adduce de' temperamenti; chi vien fuori con l'ente possibile; chi con l'ente creato, chi con l'ente logico, chi con l' intuizione, chi con la dimostrazione, chi col processo dialettico; l'uno è ontologo e l'altro è psicologo; questi è realista, quegli è idealista; signori filosofi, guardatevi pure in cagnesco, ma non mi ci cogliete: siete tutti d'una pasta.

D. E non vedi che questo è appunto il maggior titolo di lode che dar si possa al nostro secolo, questa unanimitá di dottrina sotto la corteccia di tante differenze, professata da filosofi, rappresentata dall'arte, infiltratasi nella scienza, entrata nella storia, attestata dal martirio, sicché è divenuta in certo modo la religione, la fede, il carattere, e, direi, l'anima del

nostro tempo? I posteri non potranno ricusare ammirazione ad un secolo che ha professata una filosofia cosí nobile, che l'ha vivificata con la fede, e l'ha suggellata col sangue. È difficile trovare due generazioni di uomini cosí eroiche, operose e credenti, come quelle dell'Ottantanove e del Trenta.

A. Veggo che i fumi del Quarantotto non ti sono sgombri dal capo. Avresti avuto bisogno di un par di forbici.

D. Anzi. Debbo questo servigio al tenente duca di San Vito, uno de' piú istrutti e cortesi tenenti e duchi del regno *.

A. Non credo che i tenenti ed i duchi sieno tenuti ad esser cortesi ed istrutti. Veggo che sei d'una guarigione disperata. E sí che avresti dovuto col tuo esempio capire che quello che governa il mondo non è la ragione, ma il duca di San Vito. Bella governatrice ch' è la ragione, o, come si dice, l' idea! La quale fa la sua apparizione come una cometa, ed alle prime busse se la batte, lasciando tra guai i suoi fedelissimi sudditi. Dicono che le busse sono un accidente; quello che non sanno spiegare con l' idea lo chiamano l'accidente, e l'accidente non ha ragion di essere, gli è come non avvenuto. Consoliamoci dunque; gl' impiccamenti, gl' imprigionamenti, le mazzate e le forbiciate non hanno esistito, o, per dir meglio, sono esistite, ma non dovevano esistere. Accidenti a questi filosofi! I posteri, poiché mi parli di posteri, dovranno fare le grandi risa, quando penseranno che per una buona metá di secolo si è creduto all' identitá del pensiero e dell'essere, onde sono germinate tutte queste belle dottrine. Come se tutte le corbellerie che mi vanno pel capo, perché le penso, debbono esistere, e come se tutte le cose che succedono, se non le penso, non esistono, non hanno diritto di esistere, e sono l'accidente. Ma non si è detta mai una simile assurditá. Le idee voi potete come pallottole balzarle qua e lá a vostra guisa, perché non hanno cannoni per difendersi e si contengono le une e le altre, sí che basta cavarne fuori una perché tutte seguano a modo di processione. I sistemi filo-

* Custode del carcere dove fu rinchiuso l'autore.

sofici mi sembrano de' castelli di ciottoli, fatti, disfatti, rifatti in mille guise da' fanciulli. E fin qui non c' è niente di male, perché, come il cervello ci è e non si può dargli congedo, è buono che si prenda questo passatempo. Ma lo scherzo diventa serio quando si confondono le idee con le cose, e si mette le mani a queste, e si vuol ripetere il giuoco. Perché le cose hanno i cannoni, e non si lasciano fare; e se ti ci ostini, n'esci col capo rotto. E finché si tratta di mettere in carta, è fattibile, giacché ciascuna cosa ti si porge sotto diversi aspetti, e tu puoi tirarla a dritta e a sinistra e metterla sotto quell' idea che ti piace; ond' è che i fatti sono come quei poveretti che capitavano sul letto di Procuste, storpiati, stiracchiati; leggi i filosofi, e lo stesso fatto lo troverai sotto le piú diverse idee, secondo il bisogno de' sistemi; e dove non entra, accidente. Bellissimo a scrivere; ma quando volete venire a' fatti... È tanto chiaro; e non so capire come non si è trovato un uomo di polso, un uomo di buon senso che l'avesse detto. È stato un tempo di una illusione, o piuttosto di una imbecillitá generale.

D. Ma quest'uomo di polso, quest'uomo di giudizio ci è stato; ed è Arturo Schopenhauer. Ti maravigli? Credi tu che Arturo sia nato l'altro ieri? Arturo è nato nel 1788, ed ha pubblicata la sua opera principale, questi due volumi qua, nel 1819 in Lipsia *. E quest'opera fu come la profezia di Cassandra. Regnavano allora sulla scena Fichte, Schelling, Hegel; il mondo era come sotto un fascino; nessuno badò a lui. Arturo, gravido d' indignazione, si strinse nelle spalle; e con un riso sardonico si pose a fare il mercante ed il banchiere, e diceva: — Aspettate e vedrete —.

A. E ne abbiamo vedute delle belle. Se avessi avuto il suo giudizio, a quest'ora avrei anch' io il borsellino pieno. Quanto tempo ho perduto con questi Schelling ed Hegel, con questi Gioberti e Rosmini, con questi Leroux, Lamennais e Cousin. E come fantasticavo! Come mi pareva facile capovolgere il

* *Die Welt als Wille und Vorstellung.*

mondo con la bacchetta dell' idea! Vorrei aver vent'anni di meno col giudizio d'ora. Se i giovani potessero leggere nell'avvenire!

D. Ma Arturo, giovine ancora, vi lesse con molta chiarezza, e, disprezzando il disprezzo de' contemporanei, si appellò all'avvenire. E questo avvenire, dopo tanti disinganni, sembra sia giunto oramai, se debbo giudicarne da te e da molti altri che pensano allo stesso modo.

A. Destino singolare dell'uomo, che non comprende il vero se non quando è troppo tardi.

> . . . . . . E quando
> Del vergognoso errore
> A pentir s' incomincia, allor si muore.

Metastasio è una penna d'oro, e il suo buon senso val piú che l' intuizione e la dialettica. Fossi rimaso col mio Metastasio che mi pose in mano un dabben zio! Ma sai cosa è. I propagatori del falso sono animati da un genio direi infernale, e sanno a maraviglia l'arte di menar pel naso i gonzi, che sono i piú; laddove l'amico della veritá è modesto, semplice e non ha fortuna.

D. È proprio il caso. Senti in che modo Schopenhauer stesso spiega il perché del lungo obblio in che lo hanno tenuto i contemporanei. Si sono scritte tante storie di filosofia, ed in tutte trovi fatta menzione di mediocrissimi, e di Schopenhauer non una parola: diresti che ne abbiano paura. E ti vien sospetto che sotto ci giaccia una cospirazione, la piú formidabile che possa uccidere un uomo, quella del silenzio. D'altra parte in tutte si fa molto strepito intorno a Fichte, Schelling, Hegel vantati come gli educatori del genere umano.

A. O piuttosto i carnefici. Perché sono loro la causa prima per la quale tanta gente si è ita a fare ammazzare. Ed io, mentre parlavo dell'assoluto, ci ho perduta la barba.

D. Ciarlatani e sofisti, dice Schopenhauer *, e « non filosofi,

* Appendice al suo *Schizzo di una storia della teoria del reale e dell' ideale.*

perché volevano parere, non essere », e cercavano non il vero, ma impieghi da' governi e quattrini dagli studenti e da' librai: eccellenti nell'arte di burlare il pubblico e far valere la loro merce: il che è senza dubbio un merito, ma non filosofico. Ora si danno l'aria della passione, ora della persuasione, ora della severitá, oscuri, irti di formole, vendevano parole che si battezzavano per pensieri. Invano cerchi in loro quella tranquilla e chiara esposizione che è la bellezza del filosofo. Guardano all'effetto; voglion sedurre, trascinare, prendon tuono da oracolo per darla ad intendere. Kant avea mostrato che il mondo è un fenomeno del cervello, ma che sotto al fenomeno ci è pure una cosa in sé, fuori della conoscenza. Qui fu il suo torto; se avesse battezzato questa cosa in sé, avrebbe posta l'ultima pietra al tempio della filosofia.

A. Diavolo! Non rimane dunque che battezzare questa cosa in sé?

D. Certo; e quest'ultima pietra l'ha posta Schopenhauer. Ma senti. Poiché Kant chiuse la porta, ed ebbe l' imprudenza di annunziare che al di dentro ci stava la cosa in sé, il trascendente, l' inconoscibile, tutti si posero attorno a quella porta col desiderio in gola del frutto proibito. Ed eccoti ora i ciarlatani. Fichte, non discepolo, ma caricatura di Kant, si fa per il primo innanzi, e dice: — Sciocchi! Lasciate stare quella porta; Kant ha scherzato; dentro non ci è nulla. La cosa in sé, il vero reale, non esiste; tutto è prodotto del cervello, dell' io —. E fu Fichte che introdusse nella filosofia le formole, gli oracoli, tutto l'apparato della ciarlataneria, condotto a perfezione da Hegel. Ma il nocciolo era troppo grosso, e non si poteva ingozzare. Ed ecco la gente da capo a picchiare a quella porta e a dire: — Dateci il reale —. Allora Schelling, piú furbo, disse: — È inutile che picchiate, lá dentro non ci è nulla. Il reale c' è, e non è bisogno di andar lá entro a cercarlo. Il reale sta innanzi a voi, e non lo vedete, e fate come chi ha il cappello in capo e lo va cercando a casa. Ma quello che voi chiamate l' ideale, è quello appunto che cercate, il reale; il pensiero e l'essere sono una cosa —.

A. Eccoci con l' identitá del pensiero e dell'essere, la mala pianta. E fosse almeno cosa nuova! Il mio maestro mi citava queste parole di Spinoza: « *Substantia cogitans et substantia extensa una eademque est substantia;... mens et corpus una eademque est res* ».

D. Ma vedi il furbo, dice Schopenhauer. Kant oppone il fenomeno alla cosa in sé; ed egli per disviare il pubblico dalla cosa in sé vi sostituisce a poco a poco il pensiero e l'essere; e ti cambia le carte in mano. Ma la gente se ne accorse, ed andavano cercando il reale nell' ideale, e non lo trovavano. — Io lo veggo, io, diceva egli, perché io ho un buon cannocchiale. che si chiama l' intuizione intellettuale; e se voi non lo vedete, strofinatevi gli occhi. — Hegel ebbe pietá di quei poveri occhi, e disse: — Aspettate, ve lo voglio far vedere anche ad occhi chiusi —. E propose il processo dialettico. Vale a dire tolse il pensiero dal cervello, e ne fece la cosa in sé, l'assoluto, l' idea, dotata di una irrequietezza interna, che non le lascia mai requie, un essere vero e vivo, che per proprio impulso e secondo le sue leggi evolutive cammina, cammina attraverso i secoli. Cosí predicata con isfacciataggine, creduta con melensaggine, fu accreditata la dottrina dell' idea. Hegel diede al mondo tutte le qualitá, compresa l'onniscienza, che si attribuivano a Dio; e, confondendo la metafisica con la logica, fece dell'universo una logica animata.

A. Che i governi hanno dispersa a colpi di bombe, di fucili, di forbici.

D. Fichte fu la caricatura di Kant; Hegel fu il buffone di Schelling, e lo ha fatto ridicolo con quell' idea che si move da sé, con quei concetti che diventano, con quelle contraddizioni che generano. Volete istupidire un giovane, renderlo per sempre inetto a pensare? Mettetegli in mano un libro di Hegel. E quando leggerá che l'essere è il nulla, che l' infinito è il finito, che il generale è il particolare, che la storia è un sillogismo, finirá con l'andare nello spedale dei pazzi...

A. O nella Vicaria a fare un sillogismo co' ladri; che per poco non ci capitai io. Dagli, dagli, Schopenhauer.

D. Hegel è il gran peccatore, e Schopenhauer ce l' ha con

lui principalmente. Il peccato di Fichte * è di essersi spacciato discepolo di Kant, ed Arturo se la piglia col pubblico, che non può pronunziare mai Kant senza appiccargli sul dosso Fichte, pubblico dalle orecchie di Mida, indegno di Kant, inetto a mai comprenderlo, che gli pone allato, anzi al di sopra, Fichte, come colui che ha non pur continuato, ma recato a perfezione quello che Kant ha cominciato. Cosí è avvenuto che oggi si dice Kant e Fichte, e si dovrebbe dire Kant e Schopenhauer: il primo gran peccato del secolo. Il secondo peccato lo ha fatto Schelling. La filosofia avea trovate le sue fondamenta, grazie a Locke e Kant, riposando sull'assoluta differenza del reale e dell' ideale; ed eccoti Schelling che ti fa proprio il rovescio, e confonde bianco e nero, e ti gitta reale e ideale nell'abisso della sua assoluta identitá. Di qui errori sopra errori; sparsa la mala semenza, n' è nata la corruzione, il pervertimento della filosofia. Il peccato di Schelling è grosso, ma, come ti dicevo, Hegel è il gran peccatore, perché l' intuizione intellettuale difficilmente sarebbe andata in capo al pubblico; dove Hegel col suo processo dialettico ha dato un'apparenza di armonia a questo mostro filosofico, ne è stato l'ordinatore e l'architetto, ha reso durabile il peccato. E Schopenhauer te lo concia per le feste. Ciarlatano, insipido, stupido, stomachevole, ignorante, la cui sfacciataggine è stata gridata saggezza da' suoi codardi seguaci, vero autore della corruzione intellettuale del secolo. E qui Schopenhauer non può contenere la sua indignazione: « O ammiratori di questa filosofia... ». Come ti dirò? Non ti posso tradurre l'energico epiteto che Arturo appicca a questa filosofia; la lingua italiana è pudica...

A. Ma pure!

D. Poiché sei curioso, ricordati l'epiteto che Dante appicca alle unghie di Taide, ed avrai un equivalente. « Oh ammiratori, grida Schopenhauer, il disprezzo dei posteri vi attende, e giá ne sento il preludio! E tu, pubblico, tu hai potuto per trent'anni tener le mie opere per niente, e per meno che niente, mentre onoravi, divinizzavi una filosofia malvagia, assurda, stupida,

---

* *Altre spiegazioni sulla filosofia di Kant.*

vigliacca! L'uno degno dell'altra. Andate dagli imbecilli e fatevi lodare. Furbi, stupidi venduti, ignoranti ciarlatani, senza spirito e senza merito, ecco quello che è tedesco; non uomini come me. Questa è la testimonianza che innanzi di morire vi lascio. È una disgrazia, dice Wieland, l'esser nato tedesco; Bürger, Mozart, Beethoven ed altri avrebbero detto lo stesso; anche io: '*Il n'y a que l'esprit, qui sent l'esprit*' ». Il che significa: — Voi siete degli imbecilli, e non potete comprendere me, Arturo Schopenhauer —.

A. Per Dio, mi sento far piccolo, mi sento divenir imbecille.

D. Comprendi ora perché nessuno ha pensato a lui per lo spazio di trent'anni: i contemporanei non erano « *à sa hauteur* ». *Preferivano i sofisti e i ciarlatani. La nuova generazione, piú* intelligente, ha gittato via Hegel come un cencio, e si fa intorno ad Arturo. Se vai a Francfort, entra nel grande albergo, e vedrai quanti uffiziali austriaci stanno lí con la bocca aperta a sentire: è Arturo che predica.

A. Schopenhauer dev'essere un testone; ha capito una gran veritá, che a propagare una dottrina bisogna innanzi tutto render filosofica la spada. Ha operato piú conversioni la sciabola di Maometto, che il nostro gridacchiare in piazza. Una buona piattonata mi farebbe subito gridar: — Viva Schopenhauer! —.

D. Ma Schopenhauer ha ancora altri seguaci. In prima tutti gli uomini dell'avvenire, i malcontenti, gl' incompresi, gli insoddisfatti, che si tengono fratelli carnali del grand'uomo, e dicono: — Anche verrá il tempo nostro —.

A. Seguaci formidabili, perché costoro, impazienti del silenzio che li circonda, parlano essi per cento.

D. Aggiungi le donne, soprattutto dopo che Arturo le ha chiamate de' fanciulloni miopi, privi di memoria e di previdenza, viventi solo nel presente, dotate dell' intelletto comune *agli animali, con appena appena un po' di ragione,* bugiarde per eccellenza, e nate a rimaner sotto perpetua tutela *.

A. Non sono mica confetti.

---

* *Parerga und Paralipomena,* capitolo sulle donne, e l'altro sulla politica.

D. Ma oggi, caro mio, la donna non vuole essere piú trattata a confetti: la galanteria è uscita di moda. Vuol sentire la forza; e piú gliene dici e gliene fai, e piú ti vuol bene. E se te le stai innanzi timido e rispettoso, in cuor suo ti battezza subito per imbecille e comincia a farti la lezione. Hai da far la bocca rotonda, atteggiarti a grand'uomo, animare il gesto e la voce, tenerti in serbo tre o quattro paradossi, il piú efficace solletico dell'attenzione, e sputarli fuori a tempo in modi brevi e imperatorii. Poi, oggi la donna vuol esser tenuta una persona di spirito, anzi uno spirito forte, e ti fa l'atea, come un tempo faceva la divota. Vuol anche lei poter filosofare e teologizzare; e come si fa? Mettile avanti Hegel e gli altri sofisti, ed errando tra quelle formole e quelle astrazioni, si vede mancar sotto i piè il terreno e le viene il capogiro. Vuole la scienza, ma la vuole a buon mercato, e ci vuol mettere del suo il meno che si possa.

A. Ed ha ragione. E credo che anche per noi uomini sarebbe meglio cosí. Ti par egli che un povero galantuomo debba sudar mezza la vita con questi filosofi? E ci fosse almeno certezza di cavarne qualcosa! Ne leggi uno, e quando cacci un grosso sospiro e dici: — È finito —, ne prendi un altro, e ti trovi da capo: nuovo linguaggio, nuove formole, nuovo metodo, nuove opinioni; sicché ti par d'avanzare e stai sempre lí. Una filosofia dovrebbe farsi leggere volentieri fino dalle donne.

D. Che è il caso di Schopenhauer. Il quale, avendo fatti frequenti viaggi, e tenutosi lontano dall' insegnamento, non ha niente di professorale e scolastico. Scrive alla buona, bandite le formole ed ogni apparato scientifico, con linguaggio corrente e popolare. Come vi è di quelli che hanno l' intendimento duro, ti ripete la stessa cosa a sazietá. Dopo d'aver filosofato un poco, per non ti stancare, varia lo spettacolo, come se volesse dirti: — Andiamo ora a prendere il thè —. Allora, in luogo di ragionare, ti fa un po' di conversazione, ed esce in contumelie, invettive, paragoni, aneddoti, citazioni spagnuole, greche, latine, italiane, inglesi, francesi, che sono come la salsa della scienza. Sicché è un piacere a leggere, soprattutto per i dilettanti e le dilettanti di filosofia. Si vanta di chiarezza e di originalitá, e,

se non te ne accorgi, te lo annunzia lui a suon di tromba. Non si contenta d'esser chiaro, ma vuole che tu lo sappia, e perciò ha la civetteria della chiarezza, girando e rigirando la stessa cosa in molti modi. Dice delle cose spesso piú vecchie di Adamo, ma le pensa col suo capo, le dice alla sua maniera; l'originalitá è nell'abbigliamento. Di sotto al mantello del filosofo traspa-risce l'uomo bilioso, appassionato, sicuro di sé, provocatore, dispettoso, sicché ti par di vederlo con una mano occupato a dare dei pugni e con l'altra a lisciarsi e ammirarsi. Ti solletica, ti diverte, ti riscalda. Pensa, dunque, quanti dovranno essere i seguaci, soprattutto in Italia, dove questa volta non potranno ripetere la vecchia canzone delle nebbie germaniche. Questa filo-sofia è cosa solida, tutta carne ed ossa.

A. E che è piú, nemica dell' idea. Sarebbe un gran bene a tradurla fra noi. Ma son curioso di sapere in che modo ha potuto formare il mondo senza l' idea; perché l' idea mi fa paura, e ben vorrei cacciarla via, e non so.

D. Schopenhauer l'ha cacciata via con un tratto di penna: cosa facilissima. Senti un po'. Kant avea detto che tutto è ideale, un fenomeno del cervello. Il mondo è la mia imma-gine: io non conosco il sole, né la terra, ma solo un occhio che vede il sole, una mano che sente la terra; tutto quello che io conosco, l' intero mondo, non è per sé, ma per un altro; è un oggetto per il soggetto, la visione di colui che vede; in una parola, immagine, fenomeno. È il diventare di Eraclito, le ombre di Platone, l'accidente di Spinoza, il velo ingannevole di Maia degl' indiani, simile ad un sogno, o a quella luce di sole sull'arena che di lontano si scambia per acqua. Togliete il soggetto, colui che vede, e il mondo non esisterebbe piú.

A. A questo modo noi siamo de' burattini, ed il mondo è una commedia.

D. Certo; ma dietro le scene c' è il vero reale, la cosa in sé, fuori de' nostri occhi. Ora, come gli uomini non si contentano d'essere chiamati burattini, anche quelli che sono, e vanno pescando la scienza da molti secoli, era cosa troppo crudele dir loro: — La scienza è dietro le scene, e non la vedrete mai;

ciò che vedete è apparenza —. I tre sofisti, volendo contentare il genere umano, dissero: — Consolatevi; l'apparenza è il medesimo che l'essenza; dietro le scene non c' è nulla —. E andarono scribacchiando volumi, quando dopo Kant non restava a fare che la cosa piú semplice del mondo.

A. Cosa?

D. Spingere un'occhiatina dietro le scene. Ecco la gloria di Schopenhauer. Ha schiusa la porta e ci ha trovato il reale, la cosa in sé, il « *Wille* ».

A. Cosa vuol dir « *Wille* »?

D. Il volere.

A. Ci volea molto a trovar questa!

D. È l'uovo di Colombo. Ora pare cosa facile; e ciascuno dice: — Anch' io l'avrei trovato —. La scoperta di Schopenhauer è piú importante ancora che la scoperta dell'America, perché, come dice con giusto orgoglio l' inventore, è la veritá delle veritá, l'ultima scoperta, la sola cosa che restava a fare in filosofia. Eppure, da tanto tempo s'era intravveduta questa veritá. I Cinesi e gl' Indiani l'avevano alzata a principio religioso; il cristianesimo non ha voluto intendere che questo con la sua storia del peccato originale; la troviamo in bocca al popolo, quando dice che il tempo non vuol piovere, attribuendo in tutte le lingue la volontá non solo agli uomini, ma alle universe cose: il che dice non per figura poetica, ma per un sentimento confuso del vero. Anche i filosofi greci, che stavano piú vicini all'antica sapienza braminica e buddistica, vi s'accostano: sicché ci hai proprio il « *consensus gentium* ». Tra gli altri Empedocle si può chiamar proprio il precursore di Schopenhauer: perché il filosofo agrigentino, che Arturo chiama « *ein ganzer Mann* », un uomo compiuto, mette a capo del mondo non l' intelletto, ma amore e odio, vale a dire il volere, l'attrazione e la repulsione, la simpatia e l'antipatia *. E poiché Empedocle è tenuto da molti un pitagorico, si dee credere che questa veritá l'abbia rubata a Pitagora; e se Gioberti avesse saputo questo,

* *Ueber den Willen in der Natur; Fragmente zur Geschichte der Philosophie.*

tenero com'era della filosofia pitagorica, si sarebbe fatto il piú caldo propugnatore di questa dottrina, nata, come filosofia, in Italia, e avrebbe accresciuto con un altro ingrediente il nostro primato. Ma Gioberti non ci ha pensato, e la gloria rimane intera a Schopenhauer; perché il vero inventore non è colui che trova una veritá, ma colui che la feconda, l'applica, ne cava le conseguenze, come dice non so piú qual francese citato da Schopenhauer, un momento che temeva gli si contrastasse il brevetto d' invenzione.

A. La mia maraviglia è che Kant, a due dita dalla scoperta, non l'abbia veduta.

D. Kant, mio caro, una volta caduto nel fenomeno, non ne potea piú uscire. E la mia maraviglia è piuttosto, come non abbia conchiuso a rigor di logica, che tutto è fenomeno. Poiché se è vero che il fenomeno suppone il noumeno o la cosa in sé, è vero anche che, secondo il suo sistema, questa necessitá è tutta subbiettiva, fondata sulla legge di causalitá, anch'essa forma dell' intelletto. E credo non gli mancasse la logica, ma il coraggio. Perché, cominciato a filosofare per fondare la scienza, e trovatosi da ultimo nel vuoto, come si afferrò per la morale al categorico imperativo, cosí per la metafisica salí alla cosa in sé. Ma era un infliggere agli uomini il castigo di Tantalo, un dir loro: — La cosa in sé c'è, ma non la conoscerete mai, perché trascende l'esperienza —. Ora Schopenhauer ha fatto un miracolone, ha detto all'esperienza: — Dammi la cosa in sé —; e l'esperienza glie l'ha data. I filosofi si sono tanto assottigliato il cervello intorno a questa faccenda, e non c'era che da farsi una piccola interrogazione. Cosa son io? Io sono un fenomeno, come tutto il resto, perché mi considero nello spazio e nel tempo, forme necessarie del mio intelletto; il mio corpo è un oggetto tra gli oggetti; i suoi moti, le sue azioni mi sono cosí inesplicabili, come i mutamenti di tutti gli altri oggetti. Kant s'è fermato qui, e per questa via non si va a Roma, voglio dire non si va al reale. Dovea replicar la dimanda: — Cosa son io? —. Ed avrebbe avuto la risposta: — Io sono il « *Wille* » —. Mi muovo, parlo, opero, perché voglio. Né tra il mio corpo

e il mio volere ci è giá relazione di causa e di effetto, perché cosí cadremmo nella legge di causalitá: l'atto della volontá e il moto corrispondente del corpo non sono due stati obbiettivamente diversi, ma la stessa cosa in due modi diversi, una volta come immediata, e un'altra come immagine offerta all' intelletto. Cosí il moto del corpo non è altro che l'atto della volontá obbiettivato, fatto immagine, come dice Arturo; il volere è la conoscenza « *a priori* » del corpo, e il corpo è la conoscenza « *a posteriori* » del volere *.

A. Conoscenza! conoscenza! Adunque anche il volere cade sotto la conoscenza; e tutto ciò che si conosce abbiamo pur detto che è un fenomeno del cervello. Conosco cosí, perché il cervello è fatto cosí.

D. Ma il volere è una conoscenza immediata, indimostrabile, fuori delle forme dell' intelletto, non logica, non empirica, non metafisica, e non metalogica, che sono le quattro classi a cui Schopenhauer riduce tutte le veritá; è una conoscenza di un genere proprio, e si potrebbe chiamare per eccellenza la veritá filosofica.

A. Mi pare una sottigliezza. Immediata o mediata, è sempre una conoscenza; e mi pare che quel maledetto cervello ci entri un po' anche qui.

D. Mi pare e non mi pare! Tu stai col parere, e qui si tratta di una veritá, che anche i fanciulli la veggono. Ora, quello che vale del tuo corpo, vale di tutti gli altri; sicché il « *Wille* » è il reale o la cosa in sé dell'universo, e la materia è lo stesso « *Wille* » fatto visibile.

A. M' immagino che, una volta oltrepassato il fenomeno e afferrato il vero reale, Schopenhauer debba navigare a vele gonfie nel mare dell'essere.

D. T' inganni; Schopenhauer apre un po' la porticina di Kant, e guarda il « *Wille* ». Kant avea detto: — Niente si sa —. A questo i tre impostori risposero: — Tutto si sa —. Scho-

---

* *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol I, par. 18.

penhauer ha piantato le tende tra quell' ignoranza assoluta e quell'assoluto sapere, e ha conchiuso: — Una sola cosa si sa e si può sapere, il « *Wille* » —. Ma non appena saputo il venerato nome, s' è affrettato a chiuder la porta. Cosa è il « *Wille* » in sé stesso, fuori del mondo? Cosa fa? Come se la passa? C' è un altro ordine di cose diverso dal nostro? Altri mondi? E questo mondo, qual è la sua origine? Quale la sua destinazione? Quale il suo perché? Non domandare, mio caro; ché la porta è chiusa. Schopenhauer non l'hai da confondere con quei ciarlatani, che pare si facciano ogni giorno una conversazione con Domeneddio, e ne scoprano tutti i segreti. Ti dá una filosofia modesta e seria.

A. Una filosofia che non è filosofia, perché ti lascia in bianco tutt' i problemi che la costituiscono.

D. È giá un gran merito l'aver dimostrato l' insolubilitá di questi problemi, l' impossibilitá della metafisica. Finora s' è creduto che l' intelletto c' è stato dato per conoscere; e quando un dabben filosofo ti ammonisce che la natura è inconoscibile, si suole replicare: — Perché dunque abbiamo la ragione? A che serve l' intelletto? —. Serve a mangiare e bere, a far danari. agli usi pratici della vita, risponde Schopenhauer. La natura dá a ciascun essere quello che gli è bisogno a vivere, e niente di piú. L' intelletto può attingere le relazioni, e non la sostanza delle cose *. —

A. Bravo! Non possiamo noi vivere senza la metafisica? Anzi la metafisica è stata sempre nemica dello stomaco, lasciando stare i conti che ti tocca a fare con Campagna, se la prendi sul serio.

D. L' intelletto può intendere ciò che è nella natura, ma non essa natura.

A. Mi pare che a poco a poco ti stai dimenticando del « *Wille* », e ti stai innamorando della natura.

D. È vero. Succede anche a Schopenhauer. Volevo dire che l' intelletto non può conoscere il « *Wille* », la cosa in sé, e tanto meno quello che ci sta piú su...

* Sull' intelletto vedi l'opera principale, II, 287-89.

A. Roba da lasciarla a' teologi. Mi par di udir predicare un santo Padre sull' insufficienza della ragione, e quindi sulla necessitá della rivelazione. Ma ti confesso che piú parli e meno ti capisco. Dici che non possiamo conoscere il « *Wille* », e prima hai detto che Schopenhauer l'ha conosciuto, senza però l' intervenzione del cervello, a quel che pare.

D. Con un distinguo tutto si chiarisce. Ci è « *Wille* » e « *Wille* ». Il « *Wille* » assoluto è inconoscibile; perché conoscere l'assoluto è una contraddizione ne' termini. Tutto ciò che si conosce, come conosciuto, cade sotto la forma del nostro intelletto, e quindi è un relativo. Il « *Wille* », come libero, può stare in riposo, e può prendere tutte le forme che gli piace, oltre della nostra; e fin qui sappiamo che c' è, ma non sappiamo cosa è. Il « *Wille* » che conosciamo è il « *Wille* », in noi, un « *Wille* » relativo sottoposto alle forme dello spazio e del tempo, e alle leggi di causalitá, perciò accessibile all' intelletto *.

A. Vale a dire, è un fenomeno come tutti gli altri.

D. Il primo fenomeno che ci può dar ragione degli altri.

A. Ma allora non mi stare a predicare che Schopenhauer ha scoperta la cosa in sé! Gran cosa in sé codesta che è un relativo! Ci sento un odore di ciarlataneria.

D. Schopenhauer non è ciarlatano, perché ti ha limitata egli stesso la conoscenza del « *Wille* ».

A. Ma allora questo « *Wille* » potrebbe essere non il primo, ma un prodotto egli medesimo di qualcos'altro che non sappiamo e che sarebbe la vera cosa in sé.

D. Potrebbe. Ma che importa a noi? Quello che c' importa è che il « *Wille* » si trova al di sotto di tutti i fenomeni, ed è la cosa in sé per noi: cosí è spiegato il mondo.

A. Ma neppur questo mi entra. Non è strano il dire che nella pietra ci stia il « *Wille* »? Concepirei piú che ci stesse l' idea, se Campagna non fosse lí.

D. Gli è che sei avvezzo a vedere il « *Wille* » o il volere con l'occhio volgare. I filosofi plebei non sanno concepire il volere

---

* Sull' intelletto vedi l'opera principale, II, 634-36.

che a' servigi dell' intelligenza. Ora tu devi con uno sforzo d'astrazione scindere dall' intelletto il volere; e cosa rimane? Uno stimolo cieco, inconscio, che sforza a operare. Ecco il « *Wille* » di Schopenhauer.

A. Dunque il principio di tutte le cose è uno stimolo cieco, inintelligente? Non mi va.

D. Altrimenti dái di muso nell' idea, o piuttosto in Campagna.

A. Dunque...

D. Dunque guarda un po' intorno, e dimmi se non trovi dappertutto il « *Wille* ». In un mondo dove tutto è fenomeno, è lui il vero reale che dá alle cose la forza di esistere e di operare. E non solo gli atti volontarii degli animali, ma l' intero organismo, la sua forma e condizione, la vegetazione delle piante, e nel regno inorganico la cristallizzazione, ed insomma ciascuna forza primitiva che si manifesta ne' fenomeni chimici e fisici, la stessa gravitá, considerata in sé e fuori dell'apparenza è identica con quel volere che troviamo in noi stessi. Egli è vero che negli animali il volere è posto in moto da' motivi, nella vita organica dell'animale e della pianta dallo stimolo, nella vita inorganica da semplici cause nel senso stretto della parola; ma questa differenza riguarda il fenomeno, lascia intatto il « *Wille* ». Apri ora le orecchie, che viene il meglio. L' intelletto è stato generalmente tenuto come il principio della vita, l'essenza delle cose; vedi che ci accostiamo all' idea. Di qui l'ordine e l'armonia universale, il progresso, la libertá, e quel tale divinizzare il mondo. Ma poiché Schopenhauer ha preso l'umile « *Wille* », creduto una semplice funzione dell' intelletto, e te lo ha sollevato al primo gradino, l' intelletto è divenuto affatto secondario, un fenomeno che accompagna il « *Wille* »; ma che gli è inessenziale, che mette il capo fuori solo quando il « *Wille* » apparisce nella vita organica, quindi un organo del « *Wille* », un prodotto fisico, un essere non metafisico. L' intelletto può andare a spasso senza che il « *Wille* » vada via: anzi nella vita vegetale e inorganica non c' è vestigio d' intelletto, e perciò non è il volere condizionato alla conoscenza, come tutti sosten-

gono, ma la conoscenza è condizionata al volere, come sostiene Schopenhauer *.

A. Capisco, capisco. Finora ti confesso che ridevo tra me e me del « *Wille* », e dicevo: — È infine una parola, il nome di battesimo della cosa in sé, che Schopenhauer ha aggiunto alla dottrina kantiana —. Ma l'amico è fino, e veggo dove va. Celebriamo i funerali dell' idea.

D. In effetti, il « *Wille* », operando alla cieca, non è legato da alcuna necessitá come l' idea, o come la sostanza di Spinoza. Assolutamente libero, può starsene con le mani in saccoccia, nella maestá della quiete. Quando sente un prurito, un pizzicore, esce dalla sua immobilitá e genera le idee.

A. E dálli; lui pure con l' idea!

D. Rassicurati. Non è l' idea di Hegel, ma sono le idee di Platone, « *species rerum* », tipi e generi, fuori ancora dello spazio e del tempo.

A. Sono dunque concetti.

D. Adagio. Le forbici non ti hanno potuto ancora cavar di capo la filosofia. Hai da sapere che per Schopenhauer i concetti sono semplici astrazioni cavate dal mondo fenomenico, come l'essere, la sostanza, la causa, la forza, ecc.; hanno un valore logico, non metafisico; sono un pensato, non un contemplato. Stringi e premi, il concetto non ti può dare che il concetto. E ci volea la sfacciataggine di Hegel per fondare la filosofia sopra i concetti. Le idee al contrario sono il primo prodotto del « *Wille* »; non generano, anzi sono generate, e sono, per dir cosí, l'abbozzo o l'esemplare del mondo, perfettamente contemplabili *[2]. Cosí in questa teoria trovi raccolte le piú grandi veritá della filosofia, la cosa in sé di Kant, le idee di Platone, e l'unitá o il monismo immanente di Spinoza. Uno è il « *Wille* », immanente nelle cose, anzi le cose non sono che esso medesimo il « *Wille* » messo in movimento, la luce è l'apparenza del « *Wille* ».

---

* *Ueber den Willen in der Natur*, prefaz.

*[2] Sulle idee vedi l'opera principale, I, libro terzo, dove trovi un'esagerata teoria estetica.

A. Allora Schopenhauer è panteista.

D. Che importa?

A. Bagattella! Hai dimenticato, debbo tornare in Italia. L' idea puoi avventurarla qualche volta, con certe cautele, perché anche i Governi sanno le loro idee; soprattutto se la pronunzii in plurale, volendo ciascun ministro averne parecchie a suo uso. Ma col panteismo non c' è scappatoia.

D. Consolati dunque. Schopenhauer non è panteista, perché il suo mondo rassomiglia piuttosto al diavolo che a Dio. Panteista, dice Arturo, è colui che divinizza il mondo, trasformando l' idea in sostanza o in assoluto, e facendo della ragione il suo organo. L' idea come sostanza opera fatalmente e ragionevolmente...

A. Credevo che il panteismo consistesse nell'ammettere una sostanza unica, immanente, quale si fosse il suo nome, sostanza, idea, o « *Wille* »; ma poiché Schopenhauer m'assicura il contrario, come dovrò chiamarlo?

D. Chiamalo monista *, e ti tirerai d' impaccio. L' idea dunque, come ti dicevo, opera fatalmente, perché opera ragionevolmente; onde l'ottimismo, quell'andar sempre di bene in meglio secondo leggi immutabili, che dicesi progresso. — Ma se è cosí, dice Schopenhauer, come spiegare il male e l'errore? —

A. Hai messo il dito nella piaga. Bel Dio è codesto mondo, un misto di follia e di sciocchezza e di birberia. L' idea quando l'ha concepito si doveva trovare nell'ospedale dei pazzi.

D. Schopenhauer perciò ha congedato l' idea, e ci ha messo il « *Wille* », cieco e libero, che fa bene e male, come porta il caso. Il quale, se se ne stesse quieto, sarebbe un rispettabile « *Wille* »; ma come ha de' ghiribizzi, gli viene spesso il grillo di uscire dalla sua generalitá e farsi individuo. Questo è il suo peccato: di qui scaturisce il male. È il « *principium individuationis* », quello che i cattolici chiamano la materia o la carne, che genera il male. Potrebbe dire: — Non voglio vivere —, e

* *Parerga*, II, cap. V.

sarebbe Dio; ma quando gli viene in capo di dire: — Voglio vivere —, diventa Satana. La vita è opera demoniaca.

A. Veggo che questo « *Wille* » dee essere un asino, un buffone ed un briccone; oh, sí che avevo ragione quando dissi che la vera idea del mondo, colui che lo governa, è Campagna; piú ci accostiamo a questo tipo, e piú ci accostiamo alla veritá.

D. Il « *Wille* » è essenzialmente asino finché non produce il cervello.

A. E come tutt'a un tratto diviene dottore? Voglio dire: se non ha conoscenza, come può produrre la conoscenza?

D. Da padre asino non può nascere un figlio dotto?

A. Lasciamo lo scherzo. Perché?

D. Perché vuole. Il « *Wille* » può tutto, e quando vuol conoscere, ti forma un cervello. Non l'ho io detto che il « *Wille* » ama la vita? E finché vuol vivere come pietra o come pianta, non gli viene in capo il cervello, perché può farne senza. Ma quando gli si presenta l' idea dell'animale, e dice: — Voglio essere un animale —, ti forma il cervello, essendo l' intelletto, come ti ho detto, necessario alla vita animale. Ed il « *Wille* » maritato all' intelletto è quello che dicesi comunemente anima.

A. Un intelletto che nasce da un « *Wille* » inintelligente è un miracolone piú grosso che quello di san Gennaro.

D. Non piú grande che quello che trovi ne' fatti piú ordinarii. Una pietra che cade in virtú della legge di gravitá è un miracolo cosí grosso, come che l'uomo pensi. Tutti questi miracoli li fa il « *Wille* » perché vuole cosí.

A. Cioè a dire, che se la pietra cade, gli è che vuol cadere?

D. Certamente.

A. E s' io ti gittassi dalla finestra, vorresti andar giú a fracassarti il cranio?

D. Io sono un essere complesso. Il mio corpo vorrebbe, perché sottoposto anche lui alla legge di gravitá.

A. Avevo creduto finora che nella vita inorganica il movimento venga dal di fuori; e che se, per esempio, la pietra cade, gli è perché io le do la spinta...

D. Non solo, ma perché ella è pietra e non uccello. Cade

perché la sua natura porta cosí; e in questo senso diciamo che vuol cadere.

A. Ma allora questo « *Wille* » non lo capisco piú. Se siegue certe leggi nell'ordine fisico, potrebbe seguirle pure nell'ordine morale; e se opera secondo leggi fisse, non è piú « *Wille* », ma idea, è un « *Wille* » intelligente.

D. Pensa a Campagna.

A. Qui non ci sente. Credevo questo « *Wille* » un asino ed un buffone; ora mi parli di leggi.

D. Il « *Wille* » è libero finché non vuol niente; ma quando vuole qualche cosa...

A. Fermiamoci qui. Un « *Wille* » che non vuole è una contraddizione ne' termini; perché l'essenza del « *Wille* » è il volere.

D. Ma, come libero, può anche volere non volere.

A. È una sottigliezza. Ma lasciamo star questo. Che cosa lo spinge a volere?

D. Un pizzicore interno.

A. È una facezia. Il volere è un desiderio che suppone il bisogno; il bisogno suppone una mancanza; e la mancanza presuppone un'essenza, un essere con certe determinazioni, con una propria natura. Il « *Wille* » dunque non può essere un primo, perché presuppone l'essere, e quindi l' idea.

D. Pensa a Campagna.

A. Rispondi cosí quando non hai che rispondere.

D. Se m' interrompi sempre, non la finiremo piú. Dicevo che quando vuole qualche cosa, il « *Wille* » non è piú libero, dovendo adoperare tutti i mezzi che vi conducono: allora è sottoposto a leggi, le quali perciò riguardano il « *Wille* » fenomenico, non il « *Wille* » in sé stesso.

A. Ma dunque, volendo qualche cosa, il « *Wille* » si propone un fine e vi applica i mezzi. E mi vuoi dare a credere che sia un asino, che non adoperi ragionevolmente, che non sia intelligente?

D. Ma questo lo fa inconsapevolmente, a modo di uccello che, volendo sgravarsi delle uova, comincia a raccogliere delle

pagliuzze e si costruisce il nido. L'uccello non sa neppure a qual uso è destinato il nido. Fa tutto questo non perché lo pensa, ma perché lo vuole.

A. È un giochetto di parole. Manca la coscienza, non l' intelligenza. Non basta volere, bisogna sapere, con coscienza o no, poco importa. Il tuo « *Wille* », se è cieco, può volere quanto gli piace, che non sará buono a nulla, neppure a formare la pietra. In ogni formazione si suppone convenienza di mezzi col fine; e questo è opera dell' intelligenza. Un « *Wille* » cieco che ti forma il mondo! Il volere, mio caro, non basta; ci vuole il sapere. Voglio andare a Parigi, e, se non so la via e ci giungo, sará per caso: ma tra le cento, novantanove volte non ci giungerò.

D. Ma il « *Wille* » è cieco non perché sia propriamente un asino, ma perché non si può dire che pensi e rifletta; opera senza coscienza.

A. Ma chi ti ha detto che l' idea opera con coscienza, e pensi e rifletta? Sappiamo che la Natura opera spontaneamente e inconsapevolmente; se ne dee cavar per conseguenza che operi irragionevolmente? E quando Hegel vede l' idea nella pietra, credi tu che l' idea la rifletta e pensi? Se il « *Wille* » fa quello che si richiede allo scopo propostosi, è un essere ragionevole, è l' idea. Non m' interrompere. Qui non c' è a rispondere altro che un: — Pensa a Campagna! —.

D. Se vuoi vedere qual differenza corra tra il « *Wille* » e l' idea, pon mente alle conseguenze. Dall' idea nasce un mondo irragionevole, e perciò pessimo.

A. Il che non prova che il « *Wille* » non sia un' idea: prova solo che sia un briccone. Chi vuole una cosa cattiva e vi adopera i mezzi, lo chiamiamo malvagio, ma non irragionevole.

D. La vita per l' idea è il suo medesimo svolgersi progressivo secondo le sue leggi costitutive. Per il « *Wille* » la vita è un peccato; maledetto il momento che dice: — Io voglio vivere! —. Vivendo, cessa di esser libero, s' imprigiona nello spazio e nel tempo, entra nella catena delle cause e degli effetti, diviene un individuo, si condanna al dolore ed alla miseria,

scendendo con le proprie gambe in questa valle di lagrime, come Empedocle ed il *Salve Regina* chiamano il mondo.

A. E perché mo' tutto questo?

D. Perché il « *Wille* » come infinito non può appagare sé stesso sotto questa o quella forma, dove trova sempre un limite. Prendere dunque una forma è la sua infelicità; il suo peccato, la sua miseria è nel dire: — Io voglio vivere —.

A. Farebbe dunque meglio a dire: — Io voglio morire —.

D. Certamente. La morte è la fine del male e del dolore, è il « *Wille* » che ritorna sé stesso, eternamente libero e felice. Vivere per soffrire è la più grande delle asinità.

Se la vita è sventura,
Perché da noi si dura?

La vita è un fenomeno, un'apparenza, « *pulvis et umbra* », vanità delle vanità; dove non ci è altro di reale che il dolore; e se ne togli il dolore, rimane la noia.

A. Mi pare che ti sii distratto; e che da Schopenhauer sii caduto in Leopardi.

D. Leopardi e Schopenhauer sono una cosa. Quasi nello stesso tempo l'uno creava la metafisica e l'altro la poesia del dolore. Leopardi vedeva il mondo così, e non sapeva il perché.

Arcano è tutto
Fuorché il nostro dolor.

Il perché l'ha trovato Schopenhauer con la scoperta del « *Wille* ».

A. Forseché Leopardi non ti parla di un « brutto poter, che ascoso a comun danno impera », e forse non gli appicca subito dopo « l' infinita vanità del tutto »? Mi par che questo sia propriamente il « *Wille* », giacente sotto tutta quella serie di vane apparenze che dicesi mondo.

D. Con questa differenza, che « il poter » del Leopardi è la materia eterna dotata di una o più forze misteriose; laddove il potere di Schopenhauer è una forza unica, il « *Wille* », e la materia è il velo di Maia, una sua apparenza. L'uno è materialista, e l'altro è spiritualista.

A. Come dunque hanno potuto riuscire nelle stesse conseguenze? Che dalla materia nasca un mondo cattivo, si concepisce; il materialismo è una di quelle parole che mi fa tanto paura quanto il panteismo; ma lo spiritualismo è una parola che suona cosí bene all'orecchio, l'arca santa della religione, il palladio della civiltá cattolica, una specie di passaporto che ti fa entrare senza sospetto in Napoli ed in Torino, in Austria ed in Francia, e fino in Pietroburgo, il vero « *Verbum* », la parola delle parole, a cui battono le mani con ugual compiacenza la santa fede e la vera libertá, gli assolutisti e i liberali...

D. I liberali di Napoli...

A. I liberali ben pensanti, i liberali onesti di tutt' i paesi. — Cosa sei tu? — Sono spiritualista. — E con questo talismano l'onestá ti spunta sulla fronte, e ti si fa lieta accoglienza in tutta l' Europa civile. Sono spiritualista, e Ferdinando II mi fará una lettera di raccomandazione al Papa, Luigi Napoleone mi fará girar Parigi senza accompagnamento, e Cavour mi fará cavaliere di San Maurizio. Non ridere, ché parlo da senno.

D. Vedi dunque ch' io ti ho raccomandato una buona filosofia, perché Schopenhauer è spiritualista.

A. E s'accorda con Leopardi che è materialista! non credevo piú alla filosofia, ma credevo alla logica: ora non credo piú nemmeno alla logica.

D. Leopardi, sotto nome di un filosofo greco, dice: — La materia è « *ab æterno* » —; e dal seno della materia vede germinare l'appetito irrazionale, e quindi l' ignoranza, l'errore, le passioni, in una parola il male. Schopenhauer ha detto: — La materia non esiste, è un concetto, un'astrazione; ciò solo che esiste è l'appetito, il « *Wille* ». — Tutti e due dunque ammettono lo stesso principio, ma l'uno lo profonda nella materia, e l'altro gli fa della materia un semplice velo. Il « *Wille* » di Schopenhauer è quasi l'anima dei cristiani, che scende nel corpo come in un carcere, costretta a convivere con lui, ma tenendosene distinta e lontana per tema di contagio, e sospirando al momento della separazione, che dicesi morte ed è la vera vita. Salvo che nella dottrina religiosa l'anima è il bene,

ed il male è nel corpo; laddove per Schopenhauer il male è *nello spirito, nel « Wille », e la materia è lo stesso « Wille »* quando si degna di comparire, il suo fantasma. Ecco perché Leopardi e Schopenhauer si accordano nelle conseguenze, ponendo a principio del mondo lo stesso Potere cieco e maligno; e poco rileva che nell'uno sia una forza della materia, e nell'altro una forza che si manifesta sotto aspetto di materia: ne nasce lo stesso « *ergo* ».

A. Capisco. Lo spiritualismo comincia ad entrarmi in sospetto. E Schopenhauer m'ha guastata questa bella parola. È il destino di tutte le parole che al primo entrare nel mondo sono belle e festeggiate, e poi, tira tu e tira io, si sconciano, s' invecchiano, s' imbruttiscono, fanno paura. E so molte parole che molti anni fa ti riempivano le scarselle ed ora te le vuotano. Lo spiritualismo era una delle poche parole rimase a galla in tanti naufragi; ed eccoti ora costui che me lo sconcia. E come oggi non basta piú dire: — Son liberale —; ma hai da spiegare se la tua libertá è la vera o la falsa, quella degli onesti o quella de' bricconi; cosí ora ci sará il vero e il falso spiritualismo. Il vero e l'onesto spiritualismo presuppone l'opposizione, la guerra accanita tra lo spirito e il corpo; dove nel falso spiritualismo spirito e materia sono fratelli cugini.

D. Anzi germani; anzi la stessa cosa sotto due diversi aspetti. Perché secondo Schopenhauer l'opposizione tra materia e anima è *un antico pregiudizio filosofico, introdotto da Cartesio, e accreditato* da' ciarlatani sotto l'altro nome di natura e spirito. La sola, la vera distinzione è tra fenomeno e noumeno, o cosa in sé. Il « *Wille* » è il « *Wille* », ed il mondo è il suo fenomeno, la sua ombra, i suoi occhi. Tutto è vanitá; il « *Wille* », lo spirito solo, è.

A. Un'empietá sotto linguaggio cristiano. Perché qui lo spirito non è la ragione, ma il cieco appetito, origine del peccato; è lo spirito del male.

D. Precisamente. Il « *Wille* » non solo è peccatore, ma è il solo peccatore. Tutt' i nostri peccati è lui che li fa.

A. E noi siamo impeccabili?

D. Impeccabili.

A. Schopenhauer comincia di nuovo a piacermi, non ostante il suo falso spiritualismo. Mi sento giá correr pel sangue l' innocenza di un bambino. Se arriva a dimostrare che l'uomo non pecca, faremo per innanzi tutto quello che vogliamo.

D. Come se finora avessimo fatto quello che non vogliamo!

A. Ti so ben dire che finora ho fatto molte cose che non avrei voluto fare.

D. È una illusione. Tu sei un fenomeno del « *Wille* », e quello che hai fatto gli è che il tuo « *Wille* » lo ha voluto.

A. Spesso mi è venuto il ticchio di gridare in piazza: — Viva la libertá! —.

D. E perché non lo hai fatto?

A. Per paura di Campagna.

D. Vale a dire che, se non avessi avuto paura, l'avresti fatto. Tutti facciamo secondo la nostra natura. Il « *Wille* » prendendo forma d' individuo non è piú libero, ma è questo o quello, cioè condizionato cosí o cosí, col tale e tale carattere. E, datosi un carattere, opera secondo quello. Ora, operare secondo il carattere, è fare quello che si vuole.

A. Un abuso di linguaggio. Perché fare quello che si vuole è in sostanza fare quello che si può. Ma in certi casi di due cose io posso farle tutte e due; e se fo l'una, so che poteva fare anche l'altra, e non l'ho voluta. Sono dunque perfettamente libero.

D. Un abuso di linguaggio, una illusione del cervello. Perché hai fatto cosí e non cosí?

A. Per la tale e tale ragione.

D. E questa tale ragione ti ci ha indotto con la stessa fatale necessitá con cui la legge di gravitá opera nella pietra. La pietra cadendo non fa peccato, perché ubbidisce alla sua natura; il ladro rubando non fa peccato, perché ubbidisce al suo carattere.

A. Ma là pietra non può non cadere, dove il ladro può non rubare.

D. Non capisci ancora. Supponi che il ladro prima di ru-

bare esiti, e gli si affacci l' inferno, i comandamenti di Dio, il disonore, la carcere, ecc.; cosa fará? Se non ruba, non è virtú, ma effetto necessario del suo carattere; ha un carattere tale che quelle immagini gli facciano effetto. E se ruba, non è peccato, perché, posto il suo carattere, potea cosí poco tenersi dal furto, come la pietra dal cadere. Uomo libero è « *contradictio in adiecto* »; perché uomo è un essere condizionato e determinato; in modo che basta conoscer bene il carattere di uno per indovinare quello ch'egli fará. Capisci ora perché l'uomo è impeccabile?

A. E la morale? E il dovere?

D. Il dovere, dice Schopenhauer, è un'altra astrazione; nessuno ha il dritto di dire: — Tu devi —; ed uno dei difetti di Kant è l'esser venuto fuori col suo categorico imperativo. Dovere e non dovere suppone una libertá di scelta che contraddice al concetto dell'uomo. Dimmi pure: — Non devi ammazzare —; io ammazzerò, se il mio carattere porta cosí, e non farò peccato.

A E se t' impiccano?

D. M' impiccano giustamente.

A. Come? Comincio a dubitare che il tuo cervello se ne vada passeggiando. E perché m'hanno da impiccare? Dove non ci è colpa, non ci è pena. Di che dovrò rispondere io?

D. Non della tua azione, ma del tuo carattere. Perché sei fatto cosí?

A. Oh bella! e che c' entro io? È il « *Wille* », quel birbone del « *Wille* » che m'ha fatto cosí.

D. E se t' impiccano, non è te che impiccano, ma il « *Wille* ».

A. Anche questa! il dolore lo sento io.

D. Vale a dire lo sente il « *Wille* »; perché quello che ci è in te di vero reale è il « *Wille* »; tutto l'altro è fenomeno.

A. Ma il « *Wille* » che è in me è lo stesso « *Wille* » che è in colui che m' impicca.

D. Sicuro.

A. Allora il « *Wille* » che impicca è lo stesso che il « *Wille* » ch' è impiccato.

D. Sicuro.

A. Comincia a venirmi il capogiro.

D. Anzi è questa la base della morale. Quando saremo persuasi che in tutti è un solo e medesimo « *Wille* », ci sentiremo fratelli, attirati l'uno verso l'altro da reciproca simpatia. E poiché lo stesso « *Wille* » è pure negli animali, anzi nelle universe cose, ci si accenderá nel cuore una simpatia universale... *.

A. Anche per l'asino...

D. Nostro fratello, come tutto il resto. La qual simpatia diventerá una profonda compassione quando penseremo che tutti per colpa del « *Wille* » siamo infelici, tutti condannati irremissibilmente al dolore. Ed in luogo di farci guerra l'un l'altro, ci compatiremo a vicenda e ce la prenderemo con l'empia Natura che ci ha fatto cosí.

A. Come dice Leopardi.

D. Bene osservato. Per Leopardi il principio etico o morale è la compassione...

A. Anche verso i birbanti!

D. Sicuro, anzi un po' piú di compassione ancora, perché non sono loro i colpevoli, ma l'empia Natura; non possono fare altrimenti di quello che fanno; e sono da compiangere come i malati ed i pazzi. Se gli uomini si guardassero a questo modo, non ci sarebbe piú né invidia, né sdegno, né gelosia, né ambizione, né odio; il vocabolario sarebbe ridotto ad una sola parola, la compassione.

A. Veggo un giovine ricco, pieno d' ingegno e di dottrina, amato dalle donne, onorato, festeggiato; e gli dovrei dire: — Ho compassione di te! —. Mi sfiderebbe a duello, credendo mi beffi di lui.

D. E sarebbe uno stupido. Ma se avesse un dito di cervello avrebbe compassione di sé e di te e di tutti gli altri. Il piacere è negativo, incapace di soddisfare il « *Wille* » infinito; ed attendi, e di sotto i piú desiderati piaceri vedrai scaturire

---

* *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, p. 212.

la noia e il dolore. Il piacere è un'apparenza labile, sotto la quale sta inesorabile il solo e il vero reale, il dolore. E dimmi in fede tua, se la ricchezza, la bellezza, l' ingegno, la gloria sia altra cosa che larva ed illusione.

A. Mi sembri un s. Paolo.

D. Spesso a sentir parlare Leopardi e Schopenhauer ti par di udire un santo Padre.

A. Un santo Padre in maschera. Guardali bene in viso, e vedrai spuntare le corna del diavolo.

D. Infine una filosofia nemica dell' idea, nemica della libertá, nemica del progresso, credevo dovesse piacerti.

A. Sissignore. Vado a Napoli, prendo Campagna sotto il braccio, e gli dico: — Ho compassione di te! Sei sí contento: misero, di che godi? Sei cosí baldanzoso: misero, di che insuperbisci? Tu e l'ultimo « *lazzarone* » di Napoli siete la stessa cosa —. Campagna m'accarezza la barba, se me la lascia, e mi fa certi occhi, come volesse dirmi: — Eppure finirai con la forca —. Ed io allora: — Bello mio, e cosa ci guadagni? Non sai, Campagna mio dolce, che, secondo la nuova filosofia, impiccando me, impicchi te stesso. E se mi dái uno schiaffo, quello schiaffo ritorna sulla tua faccia, e se mi bastoni, io prendo un'aria di compassione, e dico: povero Campagna, non sai che bastoni te stesso — *.

D. Questo pare una caricatura, ed è la veritá.

A. Il difficile è che ci si creda.

D. La veritá, dice Schopenhauer, citando un antico, è nel pozzo; e come vuol mettere il capo fuori, le si dá sulle dita. Ma finisce col farsi largo. E vedi un altro vantaggio. Con questa filosofia non solo l' idea e la libertá va via, ma la patria, la nazionalitá, l'umanitá, la filosofia della storia, la rivoluzione.

A. Sei un furbo. Quando sto per tirare un calcio a Schopenhauer, hai l'arte d' ingraziarmelo un'altra volta.

D. Finirai con un: — Viva Schopenhauer! —.

A. Eppure Kant, suo maestro, predisse la rivoluzione, e ti

* *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 63.

parla sempre di dritto, di patria, di libertá. La sua morale fa perdonare alla sua metafisica.

D. Il contrario, uomo contraddittorio.

A. Perché mi chiami contraddittorio?

D. Perché ora parli secondo il pensiero, ed ora secondo la paura.

A. Hai ragione. Qualche volta mi dimentico di Campagna.

D. In Kant avvenne l'opposto, come nota l'arguto discepolo. Perché, insino a che stette a costruir la metafisica, ragionò col cervello; ma come si vide innanzi l'edifizio bello e compiuto, si spaventò e si ricordò di Campagna, vale a dire dell'antico e del nuovo Testamento, e ragionò con la paura e col pregiudizio. Cosí, perché ne' Comandamenti della legge di Dio trovi una litania di « devi e non devi », immaginò un dovere assoluto o categorico, lui che aveva prima considerato l'assoluto come trascendente ed ipotetico. E col dovere venne fuori l' immortalitá dell'anima, il premio ed il castigo, fondamento egoistico della morale volgare, la libertá congiunta col concetto di un Dio creatore, come se esser creato ed esser libero non fosse una contraddizione, e disconoscendo la massima che « *operari sequitur esse* », vale a dire che ciascuno fa cosí perché è cosí. A questo modo Kant, credendo di filosofare, non ha fatto che teologizzare, ed ha perduto ogni merito e credito, quando a corona dell'opera ti fa comparire in ultimo una teologia speculativa *.

A. La paura è un gran filosofo.

D. Schopenhauer ha gittata giú questa filosofia della paura, ed attenendosi alla metafisica, ed aggiungendovi il « *Wille* », ha creato, come a buona ragione si vanta, la sola filosofia che dar ti possa una morale ed una teoria politica. Io debbo rispondere delle mie azioni, perché son io che le fo; il mio torto è d'esser io e non tu, e non qualsiasi altro *².

---

* *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 586. — *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, pp. 119-26.

*² *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, pp. 91 sgg. — *Parerga und Paralipomena*, I, par. 9.

A. E che colpa ci ho io d'esser nato cosí?

D. La colpa è del « *Wille* » che, facendo un uomo cattivo, ha avuto un cattivo capriccio.

A. E tocca a me pagarne la pena? Questo mi ricorda quel maestro che, volendo castigare un marchesino, e non osando toccare i magnanimi lombi, sferzava i suoi compagni di scuola.

D. Uno sciocco paragone. Hai dimenticato che tutto è « *Wille* » e che tu stesso sei « *Wille* »; onde la pena la porta sempre il « *Wille* ». Ecco un fondamento incrollabile di morale, che non ha trovato né il giudaismo, né il cattolicismo, né il panteismo, né il materialismo: la gloria è tutta e solo di Schopenhauer. Il quale, assicurata la morale, pensa a darti una ricetta anche per la politica. Sta' attento.

A. Son tutt'orecchie. Qui sta il nodo. Una filosofia per me è vera o falsa, benedetta o maledetta, secondo che mi accosta o mi discosta da Campagna.

D. Immagina che Campagna ci senta, e vedi se non batterebbe lui prima le mani. Senti prima quello che dice de' liberali d'oggigiorno. Costoro, nota Schopenhauer *, si chiamano ottimisti, credono che il mondo abbia il suo scopo in sé stesso, e che noi navighiamo diritto verso la felicitá. E perché veggono la terra travagliata da ogni maniera di mali, ne accaggionano i Governi e predicano che, tolti questi, si avrebbe il paradiso in terra, si raggiungerebbe lo scopo del mondo. Il quale scopo del mondo, a tradurlo nel giusto linguaggio, non è che il loro scopo, quello di mangiare e ubbriacarsi, crescere e moltiplicarsi, senza darsi una pena al mondo.

A. Campagna dice che lo ha detto tante volte lui.

D. A intenderli, parlano di umanitá e di progresso; in sostanza pensano al ventre. Immaginano che lo Stato abbia una missione: che sia l'organo, l' istrumento del progresso; il che significa, nel loro linguaggio, dispensiero d' impieghi e di quattrini per loro. Ma ecco la veritá. Gli uomini sono di natura

* *Parerga und Paralipomena*, vol. XI, cap. IX. — *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. II, cap. XVII.

bricconi e violenti, e sarebbe la terra popolata di assassini e di ladri, se lo Stato non fosse lí ad assicurare le proprietá e la vita. Questa è la sua missione; e quando un Governo ti protegge da' ladri e dagli omicidi, sei un briccone tu se gli contendi l'autoritá e gli dici: — Dammene una parte anche a me —. E perciò tutt' i Governi presenti d' Europa sono ottimi, perché tutti provvedono alla sicurezza, e noi, volevo dire i demagoghi, sono i veri turbatori della quiete pubblica.

A. — Merita la croce di s. Gennaro —, mi dice Campagna.

D. Ora, siccome gli uomini sono inchinevoli al male ed alla violenza, e si fanno regolare nelle loro azioni non dalla ragione, ma dal « *Wille* », cioè dagl' istinti e dalle passioni, lo Stato non dee a reggerli adoperare la persuasione, ma la violenza. Perché gli uomini, quanto sono violenti tanto sono codardi, e non ubbidiscono che alla paura: fatti temere, e sarai ubbidito.

A. Campagna dice che la logica dovrebbe ridursi a questo solo argomento.

D. La forza dev'essere nelle mani di un solo uomo; perché dove il potere è diviso tra piú persone, ivi la forza è sparpagliata e meno efficace. D'altra parte lo Stato monarchico è piú conforme al « *Wille* ». Prima di tutto, un solo « *Wille* » c' è. Poi guarda intorno. Vedrai le api, le formiche, gli elefanti, i lupi e gli altri animali, quando sono in processione, aver sempre innanzi un solo di loro, come re. Una societá industriale, un esercito, un battello a vapore non ha che un solo capo. L'organismo animale è monarchico, perché il cervello solo è il re. Anche il sistema planetario è monarchico. Il re è l' incarnazione del popolo, e può ben dire: — Il popolo son io * —.

A. Campagna dice che si dovrebbe farlo direttore della cassa a sovvenzione de' giornalisti.

D. Non m' interrompere. Un re, un capo dello Stato, che mantenesse la giustizia per tutti, è però un semplice ideale, e l' ideale è di natura eterea e facile a svaporare. A dargli perciò un po' di consistenza, come in certe sostanze chimiche, che non

---

* La parte politica è tolta quasi a parola dal cap. IX. *Parerga und Paralipomena.*

istanno mai pure ed isolate, ma commiste con altre sostanze, è pur forza che nello Stato s' introducano altri elementi, come la nobiltá, il clero, i privilegi. Tutto questo sente un po' d'arbitrio e di violenza; ma è meglio cosí, che uno Stato regolato dalla pura ragione; perché non rompi con le consuetudini e ti assicuri maggiore stabilitá. Vedi al contrario gli Stati Uniti, dove domina il diritto puro, astratto, sciolto da ogni elemento arbitrario. Ivi il piú abbietto materialismo con la sua compagna indivisibile, l' ignoranza: ivi la stupida bigotteria anglicana, una brutale rozzezza congiunta con la piú sciocca venerazione della donna. Aggiungi la crudeltá contro i neri, gli omicidii spessi ed impuniti, i duelli brutali; disprezzo del diritto e della legge, cupidigia delle terre de' vicini, scorrerie e spedizioni a modo di assassini, corruzione ed immoralitá. Tal frutto ti dá la repubblica. La quale dovrebbe esser rifiutata specialmente dagli uomini d' ingegno, che sono sempre sopraffatti da' molti ignoranti; dal monarca al contrario prediletti e festeggiati. La monarchia è conforme al « *Wille* »; la repubblica è una costruzione artificiosa, un frutto della riflessione, un'eccezione nella storia, non pure poco durabile, ma contraria a civiltá, veggendo come in tutti i tempi e presso tutt' i popoli le arti e le scienze non sono fiorite che nelle monarchie. Non ti pare?

A. In me ci è lotta fra il « *Wille* » ed il cervello. Il « *Wille* » vuol dir sí; ed il cervello fa boccacce, e susurra: — Grecia, Roma, Italia —.

D. La Grecia fu un'apparizione efimera; Roma è tutta nel secolo di Augusto; e l' Italia fu una vera, una lunga barbarie, come tutto il Medio evo. Del resto, se vuoi che il tuo « *Wille* » la vinca, non hai che a studiare Schopenhauer.

A. E sará il meglio. Ma non consideri che la monarchia oggi non basta ad assicurarti il collo; che ci si è infiltrato il veleno della costituzione. E di qual monarchia parla Schopenhauer?

D. Fa buon animo, ché Arturo ha pensato anche al tuo collo. Un re costituzionale, egli dice, è ridicolo, come gli Dei di Epicuro, che pensano ad ingrassare in cielo, e non si prendono cura di quaggiú. Se lo tenga l' Inghilterra, che lo ha caro

ché s'affá alla sua natura. Ma noi siamo veramente buffoni, quando ci poniamo addosso il *frak* inglese. Una delle piú stupide istituzioni è quella de' giurati, perché nelle grossolane teste del volgo non può entrare che un « *calculus probabilium* », e non sa distinguere verosimiglianza da certezza, e pensa sempre alla bottega ed a' figli. Lo lodano d' imparzialitá; imparziale il « *malignum vulgus* »! La libertá della stampa può esser tenuta come una valvola di sicurezza contro le rivoluzioni, vero sfogatoio dei mali umori; ma d'altra parte è come la libertá di vender veleno. Perché tutti gli spropositi che si stampano, si imprimono facilmente nel cervello de' gonzi; e di che non è capace uno sciocco quando si è fitta una cosa in capo?

A. Cari giurati, cara libertá della stampa, cara costituzione, vi fo un addio. Mi sento i peli piú tranquilli sul mento. Ma ci resta la patria, la nazionalitá, che è qualcosa di peggio. Non ci avevo pensato.

D. Ma ci ha pensato Schopenhauer. Il « *Wille* » esiste solo negl' individui; patria, popolo, umanitá, nazionalitá sono astrazioni, concetti vuoti. Pensano altrimenti gli spinosisti moderni, e sopra tutti quel corrompiteste di Hegel, la cui mediocritá avrebbero potuto i tedeschi legger nella volgaritá della sua fronte, se avessero studiato la scienza della fisonomia; la natura aveva scritto sulla sua faccia: uomo ordinario *. Ora, costui e con esso i ciarlatani moderni sostengono che ultimo scopo dell'esistenza è la famiglia e la patria; che il mondo è ordinato armonicamente secondo leggi prestabilite; che la storia è perciò una scienza, ed i fatti de' popoli e non quelli de' singoli individui hanno un interesse filosofico. Se avessero letto Schopenhauer, avrebbero veduto che solo i fatti dell' individuo hanno unitá, moralitá, significato e realtá, perché il « *Wille* » solo è cosa in sé. Il moltiplice è apparenza, i popoli e la loro vita sono astrazioni, come nella natura è astrazione il genere; e perché solo l' individuo, non l'umanitá, ha reale unitá, la storia dell'umanitá è una finzione. I fatti storici sono il lungo e con-

---

* *Parerga und Paralipomena*, cap. XXIX.

fuso sogno dell'umanitá; e volerli spiegare seriamente ti fa simile a colui che vede nelle figure delle nuvole gruppi d'uomini e d'animali *. La storia dunque non è scienza, ma un accozzamento di fatti arbitrarii, dove ci può essere coordinazione, non subordinazione. Ed ha piú interesse una biografia che tutta la storia della umanitá; perché lá trovi la eterna pagina del « *Wille* », egoismo, odio, amore, timore, coraggio, leggerezza, stupidezza, scaltrezza, spirito, genio; e nella storia trovi un preteso spirito del mondo, una pura larva, fatti labili e senza significato, usciti spesso dalle piú futili cause, come nuvole agitate da' venti. Gli sciocchi, mal contenti dell'oggi, confidano nel dimani; e non veggono che il tempo è un fenomeno; che l'avvenire è simile al passato; che niente accade di nuovo sotto il sole; che la superficie muta, ed il fondo rimane lo stesso; e che il mondo rassomiglia a certe commedie italiane, dove, sotto diversi intrecci di fatti, trovi che Pantalone è sempre Pantalone, e Colombina è sempre Colombina. Poniamo pure che un progresso intellettuale ci sia; non perciò gli uomini saranno mutati; e né istruzione, né educazione varranno a renderli men cattivi e meno infelici; il progresso morale è un sogno.

A. Chiudiamo dunque le universitá e le scuole, ed aboliamo tutte le storie.

D. Non dico questo. La storia non è del tutto inutile, perché un popolo che non conosce la propria storia è come un uomo che non abbia memoria della vita passata, legato al presente come un animale.

A. Ma nell' individuo c' è il « *Wille* »; il « *Wille* » ti dá il carattere; e il carattere ti dá la necessitá e la subordinazione de' fatti. Il popolo è una finzione poetica; non ci è il « *Wille* », non ci è carattere; la sua storia è un ammasso di nuvole a diverse figure; e non so che partito se ne può cavare.

D. Un tantino d'esperienza sempre se ne cava. Una donnicciuola che ha fatto sperimento di una medicina in un caso, dove se ne ricordi, può farne uso in un caso simile.

---

* *Die Welt als Wille und Vorstellung*, XI, 422.

A. Vale a dire che la storia è un medico empirico.

D. Credi tu che ci sia veramente una medicina ai tanti mali che travagliano l'umanitá? Sono mali incurabili, inerenti alla nostra natura.

A. E la monarchia co' nobili, i preti ed i privilegi?

D. Serve solo ad assicurare il diritto.

A. E questo ti par piccola cosa?

D. Ma, come il piacere è una negazione, ed il solo dolore è, cosí il diritto non ha niente di affermativo; l'affermazione è nel torto *.

A. Gran testa! il no vuol dir sí, ed il sí vuol dir no. Questa invenzione merita il primo premio; ed il secondo lo daremo ad Hegel, che dice che il sí ed il no è la stessa cosa.

D. Se non esistesse il torto, non esisterebbe il diritto. Il diritto è la negazione del torto. Lo Stato è il custode del diritto, perché mi difende da chi mi vuol far torto. Perciò è un commissario di polizia, e non un medico. Non può guarirci da' nostri mali; e non sarebbe neppur desiderabile che ci guarisse.

A. Questa è una vera scoperta: ché nessuno l'ha detto ancora. Fin qui dicevo tra me e me: — Anche Leopardi l'ha detto —. Perché Leopardi non crede al progresso, si ride della filosofia della storia, e reputa insanabili i nostri mali. Solo quella faccenda del diritto e del torto non ce la trovo; ma me la ricordo nel padre Bartoli. Ma né in Leopardi, né in Bartoli, né in nessuno trovo che la nostra guarigione sia cosa poco desiderabile.

D. Perché, se sei guarito dal dolore, ti rimane non il piacere, che è una negazione, ma un nemico ancor piú molesto, la noia; e perché, ove tutti fossimo felici, ne verrebbe un accrescimento di popolazione, le cui spaventevoli conseguenze atterriscono ogni piú ardita immaginazione *[2].

A. Perdona, Gioberti. Bisogna concedere il primato al cervello di Schopenhauer. Il tuo cervello non avrebbe saputo tro-

---

* *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 62.

*[2] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, par. 395.

var questa: e sí che ne ha trovate tante. E che razza di mondo è dunque cotesto? La patria è un'astrazione; l'umanitá è una finzione; la storia è un giochetto di nuvole; l' individuo è condannato immedicabilmente al dolore ed alla noia. Perché viviamo dunque? uccidiamoci. Bella, adorabile, pietosa morte.

> Chiudi alla luce omai
> Questi occhi tristi, o dell'etá reina.

D. Leopardi si è troppo affrettato a tirar la conseguenza. Schopenhauer da questo inferno, che chiamasi vita, ha saputo cavar fuori il paradiso: e qui è veramente che spicca un volo d'aquila.

A. Sfido Schopenhauer a tirare altra conseguenza che il suicidio.

D. Valga. Senti ed impara. Gl' indiani ed i cristiani hanno trovata la vera medicina. Bisogna morire, ma senza cessar di vivere.

A. Che è il mezzo piú comodo a contentare la vita e la morte.

D. Il « *Wille* » desidera di vivere, corre sempre alla vita; la vita è il suo eterno presente. E vivere significa abbandonarsi alla satisfazione di tutt' i desiderii ed i bisogni. Dapprima opera come cieco stimolo, senza conoscenza, e dice: — Voglio vivere —. Poi si dá un cervello dotato d' intelletto, riconosce sé stesso nella immagine cosmica, e dice ancora: — Voglio vivere —. Nell'uomo si dá non solo un intelletto, come negli animali, ma una ragione; e dice sempre: — Voglio vivere —. E come la vita, cioè a dire la satisfazione de' bisogni e de' desiderii, gli è piú difficile nella forma d'uomo, si è costruito un cervello piú artificioso, sí che l' intelletto è piú acuto e rapido, e vi ha aggiunta la ragione, la facoltá dell'assoluto secondo i tre ciarlatani, e che in sostanza è stata dal « *Wille* » messa in compagnia dell' intelletto per i suoi bisogni. Perché l' intelletto provvede solo al presente; laddove la ragione, facoltá dei concetti, astrae, generalizza, coordina, subordina, lega il presente al

passato e predice l'avvenire. Armato di queste due arme potentissime, il « *Wille* » sotto forma d'uomo s'abbandona al piacere di vivere; ed è qui la fonte della sua infelicitá: perché di desiderio pullula desiderio, bisogno genera bisogno, e non ci è verso che si appaghi e vive agitato.

A. Bisogna trovargli un calmante.

D. E questo sedativo glielo dá la ragione. Perché, fatta dolorosa esperienza della vita, in qualche uomo di giudizio la ragione parla cosí: — Non t'accorgi che gli individui sono sogni fuggevoli, che tutto passa, che il piacere è un'apparenza, che il voglio vivere, l'amore della vita è la radice de' tuoi mali? —. E non puoi uscirne altrimenti che facendo guerra al « *Wille* », cioè a' desiderii, alle passioni, considerando tutte le cose a cui gli uomini tengon dietro, piaceri, onori, ricchezze, come vuoti fantasmi, uccidendo in te la volontá di vivere o di godere. « *Sustine et abstine* »: segui questo principio, e ricovererai la pace dell'anima.

A. La pace della sepoltura.

D. Capisci ora cosa vuol dir morire senza cessar di vivere. Vivi, ma rinunziando a' godimenti della vita, come cosa vana; il che è dato di fare solo all'uomo fornito di ragione. Gli animali e tutte le cose vogliono vivere; tu solo ti puoi mettere al di sopra della vita; perché, fatto esperto dalla ragione, che non si arresta agl' individui, ma con la memoria del passato e l'anticipazione dell'avvenire ti dá come in uno specchio la conoscenza universale, puoi farti questa domanda: — A che serve la vita? e da tanto affannarsi e correrle appresso qual guadagno se ne cava? « *le jeu vaut-il bien la chandelle?* ». E quando ti persuaderai che la vita non vale la pena che un galantuomo si dá per lei... —.

A. Cosa farò?

D. Ucciderai il « *Wille* » che t'alletta alla vita.

A. Cioè il « *Wille* » uccide sé stesso.

D. Certo. Il « *Wille* » si afferma e si nega, come libero ed onnipotente. Per mezzo della ragione arriva alla sua negazione. E come l'atto generativo è il centro del « *Wille* » quando vuol

vivere, hai per prima cosa ad astenerti da' piaceri carnali, e poi castigare la carne con digiuni, cilizii, astinenze.

A. Come sant'Antonio nel deserto.

D. I bramini ed i santi saranno il tuo esemplare; e la ricetta si può ridurre in queste tre celebri parole: castitá, povertá, ubbidienza. Cosí vivere è morire, senza che debba aver ricorso al suicidio, rifugio degli animi deboli.

A. E questo mentre gli altri si divertono, e mi danno la baia?

D. Anzi tu a loro. Perché da tutta l'altezza della tua calma guarderai come da sicuro porto gli uomini in tempesta. E farai come Schopenhauer, il quale, mentre nel quarantotto gli uomini correvano come impazzati gli uni contro gli altri, se ne stava osservandoli con un cannocchiale, e se la rideva sotto i baffi, e diceva: — Fatevi ammazzare voi, ch' io me ne sto qui a contemplare il « *Wille* » —. In effetti, se gli uomini si rendessero persuasi che la libertá, l'umanitá, la nazionalitá, la patria e tutte le altre cose per le quali si appassionano, sono astrazioni ed apparenze, ciascuno se ne starebbe quieto a casa sua, si appiglierebbe alla vita contemplativa cosí in privato, come in pubblico, ed in luogo di correre in piazza e affaticarsi e tormentare sé e gli altri, sdraiato su di un canapé e fumando saporitamente a modo di un turco, vedrebbe a poco a poco evaporare tra' vortici del fumo la sua individualitá e si sentirebbe puro « *Wille* »

A. Il canapé e la pipa ci è di soverchio: ché, chi vuol morire vivendo, dovrebbe far senza anche di questo. M' immagino il povero Schopenhauer come un monaco della Trappa, martire della castitá, della povertá, della ubbidienza, dolce come un agnello, e il corpo tutto piaghe per i cilizii.

D. Schopenhauer mangia divinamente, si prende tutt' i piaceri che gli sono ancora possibili, e grida e schiamazza sempre, tiranneggiato dal « *Wille* ». Se gli nomini Hegel, diviene una tempesta, e per calmarlo gli devi fare un elogio della sua chiarezza e della sua originalitá.

A. A che serve dunque la filosofia?

D. La filosofia è una conoscenza teoretica, che non ha niente a fare con la pratica. È la ragione cosí poco atta a renderti virtuoso, come è l'estetica a renderti artista. Ciascuno fa secondo sua natura; né puoi essere santo, se non ci hai vocazione, vale a dire se il « *Wille* » non ti ha dato carattere da ciò. Come si nasce poeta, cosí si nasce santo: « *Velle non discitur* »; perciò Schopenhauer non ti dá un precetto, non dice: — Tu devi uccidere in te il desiderio di vivere —. Nessun divieto, nessun categorico imperativo. Descrive le azioni degli uomini, non le impone. La conoscenza del mondo come fenomeno opera qual motivo, e ti lega alla vita; la conoscenza del mondo come essenza opera qual sedativo, e ti distacca dalla vita. La quale conoscenza non è necessario che te la dia la filosofia; basta che la sia immediata. Quello che è necessario, è che tu abbi la predisposizione a santitá, la grazia *.

A. Abbiamo cominciato con Kant e terminiamo con s. Agostino. A me credo che mi manca la grazia; perché quella faccenda della castitá, della povertá e dell'ubbidienza non mi entra. Io voglio vivere allegramente; e quando si dee crepare, creperemo. O se caso incontra, per il quale la vita mi torni incomportabile, amo meglio ritornare in grembo al « *Wille* » tutto a un tratto, che avvicinarmici lentamente con una lunga morte sotto nome di vita. Preferisco Leopardi a Schopenhauer.

D. Hai torto. Leopardi s' incontra ne' punti sostanziali della sua dottrina con Schopenhauer; ma gli sta di sotto per molti rispetti. Primamente Leopardi è poeta; e gli uomini comunemente non prestano fede ad una dottrina esposta in versi; ché i poeti hanno voce di mentitori.

A. Ma Leopardi ha filosofato anche in prosa.

D. Non propriamente filosofato; ché a filosofare si richiede metodo. E questo è una delle glorie di Schopenhauer. Si sono tenute tante controversie sull'analisi e sulla sintesi, sulla psicologia e sulla ontologia. Non si era letto Schopenhauer, la cui opera sarebbe stata nella bilancia la spada di Brenno. Analisi e sintesi, dice Arturo, sono vocaboli improprii, e dovrebbe dirsi

* *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 321.

induzione e deduzione. Ora, il metodo filosofico non è per niente diverso da quello di tutte le scienze empiriche, e dee essere analitico, che è quanto dire induttivo, prendere a fondamento l'esperienza e da quella cavare i giudizi: al che si richiede una facoltá apposita, ch'egli chiama la facoltá del giudizio, posta di mezzo fra l' intelletto e la ragione, l' intelletto che vede e la ragione che forma i concetti. Il filosofo vede e non dimostra. E te lo prova la stessa parola evidenza, la quale è derivata manifestamente dal verbo vedere. Ma per un antico pregiudizio è invalso che la filosofia debba partire dal generale e scendere al particolare; il che si chiama dedurre, e si fa per via di dimostrazione. E ne è nata l'opinione che senza dimostrazione non ci è vera veritá. Ma dimostrare è cosa facilissima, e non vi si richiede che il senso comune; laddove per cavare la veritá dagli oggetti si richiede quella tal facoltá del giudizio, che è conceduta a pochissimi. Perché a questa operazione è necessario conoscere bene i due procedimenti di cui parla Platone e Kant, l'omogeneitá e la specificazione, cioè a dire, cogliere negli oggetti quello che hanno di simile e quello che hanno di proprio, coordinare e subordinare, non andare a salti, non lasciar lacune, rispettare ogni differenza ed ogni somiglianza. Aggiungi che il metodo dimostrativo è noiosissimo, perché, come nel generale sono contenuti tutt' i particolari, alla prima pagina sai giá quello che viene appresso, e gli è come un aggirarti ogni dí nella piazza S. Marco; laddove ne' libri di Schopenhauer trovi una varietá infinita che solletica la curiositá e ti fa come viaggiare di una cittá in un'altra. Oltre a questo, una filosofia fondata sopra concetti generali, come assoluta sostanza, Dio, infinito, finito, identitá assoluta, essere, essenza, è come campata in aria e non può mai cogliere la realtá. E qui, pieno il petto di santo sdegno, Arturo fa fuoco addosso a Schelling, ad Hegel ed a tutt' i moderni fabbricatori di concetti *. Costoro ti danno una filosofia di parole, dove egli ti dá una filosofia di cose. Perché dal suo osservatorio guarda ben bene gli oggetti, vede

* *Parerga und Paralipomena*, I, 122. — *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II 121; II, 83.

il simile ed il diverso, e con la sua potentissima facoltá del giudizio ne sa tirare delle veritá cosí nuove, che tu ne rimani muto di maraviglia. E come si arrabatta a ficcartele in capo! Come sa maneggiarle in guisa che ciascuna prenda la forma di paradosso e alletti la tua attenzione! E se ti addormenti, è lui che ti sveglia e ti dice: — Guarda che erudizione! E ve' questo che è un paradosso! Attendi e vedrai con quanta chiarezza ti spiegherò Kant! Sappi che io non leggo storie di filosofia, ma sempre le opere originali! e t'assicuro che penso sempre col capo mio! —.

A. È vero almeno?

D. Lasciamo da banda lo scherzo. È vero. Schopenhauer è un ingegno fuori del comune; lucido, rapido, caldo e spesso acuto; aggiungi una non ordinaria dottrina. E se non puoi approvare tutt' i suoi giudizii, ti abbatti qua e lá in molte cose peregrine, acquisti svariate conoscenze, e passi il tempo con tuo grande diletto: ché è piacevolissimo a leggere. Leopardi ragiona col senso comune, dimostra cosí alla buona come gli viene, non pensa a fare effetto, è troppo modesto, troppo sobrio. Lo squallore della vita che volea rappresentare si riflette come in uno specchio in quella scarna prosa; il suo stile è come il suo mondo, un deserto inamabile dove invano cerchi un fiore. Schopenhauer, al contrario, quando se gli scioglie lo scilinguagnolo, non sa tenersi; è copioso, fiorito, vivace, allegro; gode annunziarti veritá amarissime, perché ci è sotto il pensiero: — La scoperta è mia —; distrae e si distrae; e quando ragiona, ti pare alcuna volta che si trovi in una conversazione piacevole, dove, tra una tazza di thé ed un bicchier di *champagne*, declami sulla vanitá e la miseria della vita. Sicché leggi con piacere Schopenhauer e stimi Leopardi.

A. Capisco. Leopardi morí giovine, martire delle sue idee; Schopenhauer continua ancora a morire senza cessar di vivere.

D. Tu fai come i fanciulli, co' quali si è fatto troppo a fidanza; ché questo è un' insolenza bella è buona.

A. Tu vuoi il monopolio dello scherzo. Viva Schopenhauer molti e molti anni ancora, e ci regali un nuovo trattato sul

« *Wille* ». Anzi ti prometto che mi porrò a studiare davvero, e voglio fare una traduzione della sua opera principale e propagarla nel regno di Napoli. Perché penso che dee piacere molto a Campagna che i fedelissimi sudditi si dedichino alla vita contemplativa, facciano voto di castitá, di povertá e di ubbidienza, e lasciando lui vittima della vita, passino il tempo a fare una meditazione sulla morte.

D. Ma se vuoi che la tua edizione faccia frutto, hai da bruciare innanzi tutti gli esemplari del Leopardi.

A. Mi pare che Schopenhauer ti abbia inoculata la malattia del paradosso. Abbiamo detto che tutt'e due pensano allo stesso modo.

D. Perché Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertá, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtú, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. E non puoi lasciarlo, che non ti senta migliore; e non puoi accostartegli, che non cerchi innanzi di raccoglierti e purificarti, perché non abbi ad arrossire al suo cospetto. È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t' infiamma a nobili fatti. Ha cosí basso concetto dell'umanitá, e la sua anima alta, gentile e pura l'onora e la nobilita. E se il destino gli avesse prolungata la vita infino al quarantotto, senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore. Pessimista od anticosmico, come Schopenhauer, non predica l'assurda negazione del « *Wille* », l' innaturale astensione e mortificazione del cenobita: filosofia dell'ozio che avrebbe ridotta l' Europa all'evirata immobilitá orientale, se la libertá e l'attivitá del pensiero non avesse vinto la ferocia domenicana e la scaltrezza gesuitica. Ben contrasta Leopardi alle passioni, ma solo alle cattive; e mentre chiama larva ed errore tutta la vita, non sai come, ti senti stringere piú saldamente a tutto ciò che nella vita è nobile e grande. L'ozio per Leopardi è un'abdicazione dell'umana dignitá, una vigliaccheria; Schopenhauer richiede l'occupazione come un

mezzo di conservarsi in buona salute. E se vuoi con un solo esempio misurare l'abisso che divide queste due anime, pensa che per Schopenhauer tra lo schiavo e l'uomo libero corre una differenza piuttosto di nome che di fatto; perché se l'uomo libero può andare da un luogo in un altro, lo schiavo ha il vantaggio di dormire tranquillo e vivere senza pensiero, avendo il padrone che provvede a' suoi bisogni *; la qual sentenza se avesse letta Leopardi, avrebbe arrossito di essere come « *Wille* » della stessa natura di Schopenhauer.

A. Finora abbiamo scherzato. Ora mi fai una faccia tragica.

D. Aggiungi che la profonda tristezza con la quale Leopardi spiega la vita, non ti ci fa acquietare, e desíderi e cerchi il conforto di un'altra spiegazione. Sicché se caso, o fortuna, o destino volesse che Schopenhauer facesse capolino in Italia, troverebbe Leopardi che gli si attaccherebbe a' piedi come una palla di piombo, e gl' impedirebbe di andare innanzi.

A. L'ora è tarda; e Schopenhauer mi ha fatto venire un grande appetito; e come non ho la grazia, non posso vincere il « *Wille* ». Addio.

D. E mi lasci cosí? Tutto questo discorso rimarrá senza conclusione?

A. La conclusione la tirerò io. Se leggi Leopardi, t' hai da ammazzare; se leggi Schopenhauer, t'hai da far monaco; se leggi tutti questi altri filosofi moderni, t'hai da fare impiccare per amor dell' idea.

D. Intendo. Una giovine dicea a Rousseau: — Giacomo, lascia le donne e studia le matematiche —.

A. Vuoi dire che per me è il contrario. Lascio le matematiche e studio le donne. Voglio tornarmene in Napoli, bruciare tutt' i libri di filosofia, amicarmi Campagna; l' inviterò a pranzo, e faremo una conversazione filosofica sulle belle ragazze. Addio.

D. Ed io mi metto a scrivere l'articolo per la « Rivista contemporanea ».

[Nella « Rivista contemporanea », a. VI, 1858, vol. XV, pp. 369-408.]

---

* *Parerga und Paralipomena*, par. 125.

[32]

«LUCREZIA»

DI PONSARD.

Ponsard è comparso sulla scena, in mezzo ad una battaglia, desideratissimo. I classici andavano cercando il loro uomo con la lanterna. S' incontrarono in Ponsard, e lo portarono in trionfo: — Voi avete Victor Hugo, noi abbiamo Ponsard —. Sicché il giovine poeta si trovò d'un salto accanto al celebre romantico, ed ebbe l'onore di essere citato e giudicato a quel ragguaglio; altezza a cui non si giunge in condizioni ordinarie, se non dopo molti lavori e lungo contendere. Quel tempo è passato, e se a Ponsard è venuto il capogiro su quella fattizia piramide, non è però precipitato infino a terra, ed ha conservato una certa riputazione, se non di gran poeta, almeno, per dirla alla francese, d'uomo di spirito. Nondimeno egli sta ancora « tra color che son sospesi », voglio dire tra l'antica e la nuova riputazione, e non è però inopportuno che un critico sincero ed onesto, sciolto da ogni consorteria, ed in giudicar d'opere d'arte con l'arte sola innanzi, si studi di assegnargli il posto che gli è debito.

Ponsard, volendo fare una tragedia classica, ha tolto un soggetto nella storia antica, accomodatissimo a quella semplicitá d'azione, a quell'unitá di tempo e di luogo che richiedevano i classici. Si sosteneva allora che una tragedia con quelle norme fosse cosa impossibile: — Ve lo farò vedere, rispose Ponsard; voi negate il moto, io cammino —. E veramente il fatto rappresentato è semplicissimo, e può aver luogo anche nelle venti-

quattr'ore, se volete, ed anche nelle stanze di Lucrezia, se domandate anche questo. Il che non è merito e non è difetto; perché queste condizioni non hanno niente d'assoluto, e dipendono dalla natura del soggetto e dal giudizio del poeta; ed il torto di quelle dispute, a parer mio, è d'aver messa la quistione in condizioni accessorie, e non nelle qualitá intrinseche e sostanziali dell'arte.

Un'azione semplice, con le famose unitá, può esser tutto quello che volete. Tragedia, con questo e senza questo, è, per rispetto alla sua materia, lotta d'uomo eroico contro le potenze soprannaturali e naturali che gli resistono, l'aurora del libero arbitrio, l'uomo che acquista coscienza di sua forza e si pone di rincontro alla natura. Questa lotta presso gli antichi è colossale, perché è lotta del cielo e della terra, degli Iddii e degli uomini. Trattando un soggetto antico, voi potete alterarne le condizioni, e cacciarne via il Fato, o, per dir meglio, spiegarlo con cagioni naturali, con la storia e la filosofia; voi potete guardare l'antico con lo spirito moderno: ed è il meglio, cred' io; o, se non vi piace, lasciate stare l'antico. Ma Ponsard lavorava in tempi, nei quali la storia si ficcava per tutto, anche nell'arte; Ponsard dunque volle rifare Roma, i Tarquinii e Lucrezia. Come tagliarne fuori il Fato? Si è ricordato della Sibilla cumana e de' suoi famosi libri, e l'ha introdotta nella tragedia; poi ci ha aggiunti i sogni, i cattivi augurii, l'oracolo di Delfo, ed ha conchiuso: — Questo basta per il Fato: inventiamo ora un'azione chiara, intelligibile, che vada da sé, affinché i parigini, che credono al miracolo della Salette, ma non credono ai miracoli del Fato, non mi abbiano a canzonare —. Come si può fare oggi una tragedia coi parigini innanzi all' immaginazione?

Vi sono certi avvenimenti gravissimi, che ti colgono cosí improvviso e si succedono con tanta rapiditá, che non ti puoi raccapezzare, e ti par veramente ci sia per aria una mano nascosta che faccia tutto. Cosí l'uomo moderno, incredulo e ragionatore, può avere in qualche modo il sentimento del Fato. Questo sentimento scoppia dalla tragedia antica con tanta forza, che non te ne puoi difendere, e senti il terrore e la potenza di

un essere superiore; lo senti nella coscienza de' personaggi, nel misterioso degli avvenimenti, nella lugubre solennitá della forma. La rovina d'un eroe o di una famiglia, a cui prende parte il cielo e la natura, ti si affaccia con sí vaste proporzioni che ti par si tragga appresso la rovina dell'universo. Che cosa hanno a fare con questo la Sibilla cumana, l'oracolo e gli augurii, e i sogni, pure accessorii, che compariscono ciascuno in questa o quella scena, ti salutano e vanno via, senza legame col tutto, vuoti ed oziosi, estranei alle azioni, a' caratteri, a' sentimenti? Sono reminiscenze classiche che ti lasciano freddo e incredulo, materia greggia presa tal quale come si presenta all'erudito, e che se pure sta lí per qualche cosa, è per farti conoscere le costumanze e le credenze di quei tempi, a quel modo che certi romanzieri non possono presentarti un guerriero senza trarsi appresso tutta l'armeria del Medio evo.

Il fatale di quest'azione è non nell' infortunio di Lucrezia, ma nella caduta della monarchia e negli alti destini di Roma. Questo ingrandisce le proporzioni di quel fatto, memorabile non tanto per sé, quanto per gli effetti che ne uscirono. Lucrezia è un'occasione; il principale interesse è nella maestá e grandezza di questo avvenimento, a cui non sarebbe stato indegno che avessero cooperato cielo e terra ed il Fato in persona. Ma poiché questo povero Fato è ridotto in quei termini che sapete, lasciamolo tranquillo, e consideriamo i fatti umanamente.

Il fremito del patriziato, l'oppressione della tirannide, l' indolenza del popolo e de' soldati non senza un sinistro mormorio, qualche cosa di oscuro nella coscienza, che tutti sentono e nessuno confessa, e che annunzia lo scoppio come di una forza troppo compressa e l' imminenza di una catastrofe, questo dovrebbe essere l'anima interiore della tragedia. Ma come si fa? In questo caso bisognava mandare in malora la semplicitá dell'azione e le care unitá. Ed il problema non era sciolto. Ponsard si è tirato d' impaccio, introducendo una lunghissima conversazione tra due vecchi cospiratori, Valerio e Bruto, i quali, come se fosse la prima volta che si vedessero o si parlassero, e come se non ci fosse di meglio a fare, discorrono a

lungo dello stato degli spiriti in Roma. Immaginate un professore di storia che dalla cattedra vi faccia una esposizione delle condizioni politiche e sociali del popolo romano a quel tempo; e, se non ve ne contentate, siete incontentabili.

Poniamo da banda anche questo; resta il fatto di Lucrezia, diviso nelle sue tre parti: l'orgia nel campo, la violenza patita da Lucrezia e la sua morte. Ma l'orgia contraddirebbe all'unitá di luogo, ed è narrata; la violenza contraddice alle convenienze teatrali, ed è narrata; che vi resta? Lucrezia che si uccide. La tragedia è tutta intera in un atto solo, anzi in una sola scena. Voi potete ficcarci la Sibilla e l'oracolo, intromettercí discorsi, narrazioni, spiegazioni: tutto questo non è azione rappresentata, non è la tragedia.

Per riempire il vuoto di un'azione cosí semplice, Ponsard è stato costretto di ricorrere agli episodi: ciò che Alfieri piú logico ha sdegnato di fare. E ci ha fatto entrare la moglie di Bruto, la quale fa a Sesto olocausto della fede maritale, e, abbandonata dall'amante e rimproverata dal marito, si uccide. Costei fa antitesi con Lucrezia; ma Ponsard ha orrore delle antitesi, come contrarie alla semplicitá classica. L'antitesi è notata filosoficamente da Bruto, quando innanzi al cadavere di Lucrezia, udendo la morte della moglie, fa molto a proposito questa giudiziosa osservazione:

> Toutes deux s' immolant, d'un commun désespoir,
> L'une à sa passion, et l'autre à son devoir.

Ma porre in azione l'antitesi sarebbe stato delitto di leso classicismo: perciò non incontro, non collisione, ed una situazione, sufficiente ella sola a tutta una tragedia, per difetto d'alimento intisichisce. Ponsard non volea rinunziare all'episodio e volea conservare la semplicitá; e, per voler troppo abbracciare, non ha stretto nulla. A' rimproveri di Bruto, Tullia risolve d'uccidersi, ma vuol prima andare al convito da lei preparato:

> . . . Allons donc porter dans cette joie
> Le mensonge d'un coeur à l'amertume en proie.

Ponsard ha ben compreso quale avrebbe dovuto essere lo stato di Tullia nel convito, e sarebbe riuscito altamente drammatico; lo ha ben compreso come critico; ma quando dovrebbe cominciare il poeta, quando cioè dovrebbe Ponsard rappresentarci Tullia in quello stato, cala il sipario, salvo ad informarci piú appresso che il convito ha avuto luogo. Dopo la festa, Tullia non s'ammazza ancora, e va a far visita a Sesto, con la speranza di convertirlo. La speranza non abbandona mai gli innamorati. Va e gli fa un po' di predica, e, trovandolo peccatore ostinato, rompe nelle invettive.

Questi ultimi quattro versi vi daranno un saggio della immaginazione e del gusto di Ponsard:

Je parcourrai le Styx, carresant ma vengeance,
Pour mettre tout l'enfer dans mon intelligence,
Et le jour où sur vous planeront des malheurs,
Ce jour-là je promets mon ombre à vos pâleurs.

Rettorica per rettorica, preferisco il « Vattene pur, crudel » di Armida.

Lucrezia è un carattere ozioso, nudo d'ogni varietá e contrasto, che può benissimo filar lana e sermonare con la nutrice sull'educazione e sui doveri d'una matrona; ma non fa, non può far nulla. Il suo solo fatto è d'uccidersi. Sesto è un libertino ignobile, volgare, sciocco, vano, al disotto della tragedia. Lucrezia conosce e disprezza Sesto, quantunque adempia tutti i convenevoli verso di lui. Sesto conosce pure Lucrezia, e sa che non ha a sperare che nella forza e nell'astuzia. Tra questi due personaggi dunque non ci può essere che cambio di gentilezze d'uso, chiusi nella loro dissimulazione. Ma Ponsard dovea riempiere quattro atti; perché l'azione non gli dá che il quinto atto. Ha immaginato dunque una dichiarazione amorosa, che Sesto fa in tutte le regole: scena inutile, contraria al buon senso, che si può gittar via con un soffio senza che l'ordito ne sia guasto, buona solo a far dire al lettore: — Sciocco l'uno che non sa tacere, e piú sciocca l'altra che non sa guardarsi —.

Collatino, Sulpizio, Valerio sono affatto insignificanti. Resta Bruto il protagonista, se è vero che l' interesse della tragedia è nella libertá romana. Livio dice che Bruto fe' l' imbecille per salvare la vita, aspettando tempo e occasione a vendetta. Bruto buffoneggia, sostiene oltraggi d'ogni sorta pazientemente, quando uno spettacolo terribile, non aspettato, non preveduto, e a cui si trova presente per caso, lo riscuote come da un lungo sonno; quello spettacolo opera su lui, come poco poi doveva operare sul popolo. Ecco il Bruto storico e poetico, ricco di gradazioni e di contrasti, che ti dá uno de' misteri dell'anima non meno profondo di quello ch' è rappresentato in Amleto. Il Bruto di Ponsard è un cospiratore alla moderna, che per mezzo di Valerio intriga coi patrizi. Tra questi intrighi fa l' imbecille da imbecille, vale a dire con una perfetta mala grazia; si vergogna della professione. Non sa mescolare il serio col ridicolo, il falso col vero, di modo che faccia ridere gli uni e fremere gli altri. È un ambizioso che vuole il potere, salvo a farne buon uso: proposito di tutti gli ambiziosi. Ha la rabbia nel cuore, e dee far bocca da ridere, e non sa farlo, essendo i suoi scherzi guasti dall'amarezza dell' ironia, dalla puntura del sarcasmo, dalla gravitá dell'ammonizione. Le file della congiura sono ordite; tutto è in punto, e Bruto aspetta. — Che aspetti?, chiede Valerio. — Che Sesto ne faccia una grossa. — Ora, se farne una grossa significava insidiare all'onore delle famiglie, Sesto ne aveva fatte delle grossissime, ed il povero Bruto ne aveva i vestigi in casa. Che aspettava dunque? Proprio che Lucrezia, sforzata da Sesto, si uccidesse. Sapeva la passione di Sesto; conosceva il suo carattere, fatto piú audace dall' impunitá. Mi piace meglio la leggenda, dove tutto accade senza premeditazione, con l' impeto e la spontaneitá di una prima impressione. Questo Bruto cospiratore rassomiglia troppo al padre Rodin che specula sul carattere de' suoi coeredi, e mi riesce freddo ed odioso. Quando leva in alto il pugnale e giura di vendicare Lucrezia, mi sta innanzi il cospiratore, che coglie quell'occasione desiderata e preveduta, e le sue parole non mi fanno effetto.

È una tragedia vacua e stagnante, per entro alle cui fila mal

tessute si sente un languor mortale. L' interesse è tutto nell'ultima scena. E sarei stato piú contento, se Ponsard m'avesse tradotto Livio in quella sua maestá pur tanto semplice, senza aggiungervi i suoi ricami. Questo ci può essere esempio dello stile del poeta francese.

Lucrezia, alla vista de' suoi, scoppia a piangere, e Collatino chiede: — « *Satin salve?* » —. Ella risponde:

— « *Minime.... quid enim salvi est mulieri, amissa pudicitia? Vestigia viri alieni, Collatine, in lecto sunt tuo. Ceterum corpus est tantum violatum: animus insons: mors testis erit. Sed date dextras fidemque haud impune adultero fore. Sextus est Tarquinius, qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sibique, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium* » —.

La Lucrezia francese è nella sua stanza, mentre gl' invitati attendono nel salotto. Bisogna osservare le convenienze; gli antichi non vi guardavano tanto pel sottile. Infine, l'aspettata fa la sua comparsa: capelli sparsi, occhi a terra, vesti brune, quasi in lacrime. — Che hai? —, direbbe rozzamente Dante. Quel buon uomo di Collatino dice: — « *Satin salve?* » —. Questo non è sembrato abbastanza nobile a Ponsard, non conforme alla dignitá della tragedia: gli eroi non parlano come i semplici mortali. E innanzi tutto non tocca al marito di farsi innanzi, quando il padre della sposa è presente. Ascoltiamo il padre.

Ci sono certi casi, ne' quali le impressioni sono rapide, immediate. Se veggo venir uno con gli occhi infiammati verso di me, dico subito: — Che cosa è? —; e non dico: — Tu hai gli occhi accesi, i capelli arruffati, ecc., che cos' è —. Si sopprimono le premesse, si corre alla conseguenza, soprattutto ne' momenti di passione. Il padre si diverte a far prima il ritratto della figlia; le si avvicina; le dice: — « *Ma fille* » —. E niuna risposta. Si accorge allora che avea gli occhi velati di lagrime: — « *Qui pleures tu?* ». — Ecco la famosa domanda sostituita all' ignobile; — « *Satin salve* » —. Rispondere subito sarebbe

troppo borghese. Lucrezia fa aspettare un po' la risposta: cosí si desta l'aspettazione degli spettatori. Dopo una pausa:

> . . . . — Moi-même, et je porte mon deuil,
> Le deuil de mon honneur —.

Vedete che Lucrezia si ricorda di tutta la domanda e vi risponde punto per punto. Peccato che abbia dimenticato i capelli sparsi e gli occhi a terra. Ma qualche cosa bisognava pur lasciare all' intelligenza del padre. Credete ora che Lucrezia si abbandoni all' impeto del dolore e si sfoghi, come farebbe una donna in cui la passione trabocchi? Oibò! La povera donna non può parlare e bisogna tirarle le parole di bocca. Comincia il marito:

> Lucrèce, quel langage!

Non so se ci sia niente di piú comico che questo ingresso trionfale del marito in iscena. Le fanno ressa intorno. La sibilla riapre la bocca:

> Morte est l'épouse.

Lucrezia parla da oracolo, vorrebbe far comprendere a quelle teste grosse di che si tratta; ma poiché le trova piú dure di una balena, forza è pur che si spieghi.

> Qu' importe
> Que le corps soit vivant, quand la pudeur est morte?

Capisci ora, imbecille?

> Tu n'as devant les yeux qu'un corps déshonoré.
> Pourtant mon âme est pure.

Nel latino la violenza patita dal corpo, che il francese chiama « disonore del corpo », è un incidente, e vi succede immediata-

mente l' idea su cui si appoggia tutta la frase: « *animus insons* ». Ma Ponsard vuol proprio far capire al marito il suo infortunio, e batte e ribatte: « *la pudeur est morte! le corps est déshonoré!* » Pausa. E poi viene la consolazione:

Pourtant mon âme est pure.

Nessuno ha letto Livio, che non ricordi di qual brivido fu compreso quando Lucrezia aggiunge: « *mors testis erit* », funebre preludio della catastrofe. Ma, caro Livio, a questo modo fai capire come andrá a finire la faccenda, e non tieni desta la curiositá sino alla fine. La Lucrezia francese è piú furba, ed intendente delle leggi del teatro vuol che la sua morte sia un colpo di scena. Si contenta dunque di dire con una frase rubata ad un avvocato:

Et je le prouverai.

Gran Dio! « *Mors testis erit: je le prouverai!* » Continuate, cari lettori; vi troverete che

. . . . Le crime a semé sa vengeance après soi:

che Sextus

Déchaîna cet orage effroyable
Contre moi,

e simili fiori poetici. Raccontando il fatto, la povera Lucrezia prende l'aria di un'accusata, e pensa a difendersi:

Je l'ai reçu. C'était un hôte...
Je n'ai pas craint la mort; j'ai craint l' ignominie.
Ma mort à ce moment servait la calomnie.

Sublime Lucrezia di Livio! Tu non ti difendi, tu non senti neppure la possibilitá d'essere accusata. E ti basta dire: « *hostis pro hospite* », e non ti degni di arrecare il minimo particolare,

che ti giustifichi. La Lucrezia francese ama le metafore e gl' indovinelli.

. . . . Mais il reste un juge.

Il solito imbecille, che non capisce mai nulla, domanda cosí alla stordita:

. . . . — Et qui donc?
Moi —.

Udite questo secondo « *moi* », cosí pieno e sonoro; il povero Ponsard è tormentato dal « *moi* » di Corneille; e mira anche lui al sublime. In veritá, se ha voluto essere classico, non ci è niente di cosí poco classico che questa tragedia. E quando io penso che la *Carlotta Corday* è ancora piú giú, e non merita proprio che se ne faccia menzione speciale, mi par di poter affermare che il Ponsard, buon facitore di versi, è un poeta appena di second'ordine, e se pur passerá ai posteri, sará perché s' incontrerá il suo nome nelle biografie di Victor Hugo.

[Nella « Gazzetta Piemontese », n. 3, 4 gennaio 1859.]

[33]

UNA « STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA »

DI CESARE CANTÚ.

In tanta penuria di libri nuovi, come è al presente in Italia, sentii con vera compiacenza annunziare la prossima pubblicazione di una storia della letteratura italiana, compilata da Cesare Cantú. Né l'annunzio fu bugiardo: perché, durante le feste di Dante, uscí in luce a Firenze un bel volume con questo titolo pe' tipi del Le Monnier.

Degno modo, dissi fra me, di onorar Dante, arricchendo le lettere di un nuovo lavoro, e su di una materia cosí importante e cosí desiderata! E presi il libro con un sentimento di schietta ammirazione per quest'uomo instancabile, che non si riposa da un lavoro, se non per metter mano ad un altro.

Avevo però una cattiva prevenzione. Sapeva che il Cantú soleva mettersi a lavori colossali con molta facilitá e leggerezza, senza quasi coscienza della grandezza e difficoltá dell'opera: di che m'era esempio la sua *Storia universale*. E temevo si fosse messo a quest'altro lavoro, non meno colossale e non meno difficile, con la stessa audacia, scompagnata da conveniente preparazione.

La prefazione non bastò a rassicurarmi. Veramente quel superbo disdegno con che tratta tutti gli scrittori italiani di questa materia, e la maniera elevata con cui concepisce l'argomento,

mi rincorava dapprima: ma riflettevo che le teorie non vogliono dir nulla, ché altro è dire e altro è fare; e quello stesso disdegno m'era sospetto, come indizio di criterii troppo assoluti e troppo intolleranti. Pure dicevo fra me: — Quel disdegno può essere coscienza della propria superioritá, indizio d'uomo salito a tale altezza da veder tutti gli altri a incomparabile distanza da lui —. Tra questi dubbii cacciai da me ogni prevenzione e mi posi alla lettura con l'attenzione che richiede un lavoro di tanta mole, ed uno scrittore di sí chiara fama.

Né è stata fatica gettata: perché questa lettura mi è stata occasione a molte osservazioni sul libro e sull'argomento.

Il libro è distinto in ventitré capitoli, che comprendono tutta la storia della nostra letteratura da Ciullo d'Alcamo sino a Cesare Cantú, che chiude la serie. Si va innanzi, secondo che sbucciano gli scrittori, interrompendosi il racconto con alcuni riassunti, che offrono un certo riposo alla mente nel passaggio da un'epoca all'altra. Il racconto procede con rapiditá e chiarezza, in un periodare andante e disinvolto, e con cosí opportuna mescolanza di fatti, aneddoti, giudizii e citazioni, che t' invoglia a leggere e ti tira innanzi con dolce violenza. Si rimprovera agl' italiani, come a' tedeschi, che non sanno l'arte di fare un libro; quest'arte la possiede Cantú, quasi con la stessa perfezione degli scrittori francesi.

Compiuta la lettura, è difficile ti rimanga nell'animo qualcosa di netto e di chiaro, come ultima impressione ed ultimo risultato. Ti senti girar pel capo una confusa congerie di cose e di persone, e ti par proprio sii uscito da una torre di Babele o da un castello incantato, percorso con diletto, ma senza che te ne rimanga chiara ricordanza. Allora sei costretto a raccoglierti, a meditarvi sopra, a rifare tu il lavoro, se vuoi afferrarne il concetto e darne adeguato giudizio.

Cosí ho fatto, e cosí ho trovato la mia impressione e il mio giudizio.

La prefazione è pomposa. L'autore dá addosso a tutti gli scrittori che lo hanno preceduto, guardando con occhio di compassione fino il laborioso e benemerito Tiraboschi; talché ti fa

aspettar da lui veramente qualche cosa di grosso. E ti senti confermar nella speranza, quando, gittata nel fango la critica italiana d'oggigiorno, che spesso secondo lui s' impiccolisce « nelle proporzioni del libello o della lezione », ti dá un magnifico concetto del suo ideale critico. La critica, egli dice, « acquista dignitá e grandezza, allor quando venga a mano d'uomini che fanno scomparire la differenza fra l'arte del giudicare e il talento del comporre, portando una *specie di creazione* nell'esame del bello, un genio istintivamente inventivo, anche quando non fan che osservare; sicché possono esclamare: — Son pittore anch' io — ». E seguita, descrivendo le difficili qualitá di mente e di cuore che dee avere un critico, il quale voglia fare la storia della patria letteratura.

Ma tu avresti torto a pigliare il Cantú in parola e ad esaminare il suo lavoro secondo gli stessi suoi criteri; perché l'autore ti potrebbe rispondere: — Bada che, esponendo come dovrebbe farsi questo lavoro, non ti ho mica detto che volevo farlo io o che l'ho fatto io; il mio fine è piú modesto. Non ho voluto fare un lavoro nuovo e originale, ma una compilazione; lascio a piú forti di me piú grandi cose; io ho voluto fare un libro utile, massime a' giovani, ho voluto diffondere e volgarizzare la scienza; e tu non hai il diritto di biasimarmi di non aver fatto quello che non volevo fare —.

Perciò questo libro non riempie la lacuna lamentata dallo stesso autore, e nessuno può dire: — Abbiamo finalmente una storia della letteratura italiana —. Il libro è una mera compilazione, buona a diffondere fra noi le notizie della nostra letteratura, e a darci in un volume quanto di meglio pensarono e scrissero su questo argomento i critici stranieri e nostrani.

Né dobbiamo maravigliare che in Italia non si facciano oramai piú che mere compilazioni; perché son tali le condizioni del mercato librario e i bisogni del pubblico, che un libro serio è poco letto, e di rado ti rifá della spesa, dove simili compilazioni ti danno fatica poca e guadagni molti.

Noi dunque non saremo ingiusti con Cesare Cantú, e non gli domanderemo piú di quello che ha voluto darci; ma, restrin-

gendoci negli stessi suoi limiti, vogliamo esaminare fino a qual punto sia riuscito nel suo lavoro.

Anche una compilazione dee avere uno scopo ed un metodo; e noi non faremo il torto all'autore di giudicare la sua, una compilazione disordinata fatta a casaccio e col solo intento di far quattrini, ché in questo caso avremmo messo da canto il libro e non ci avremmo pensato piú.

Perché lo giudichiamo un lavoro serio, abbiamo il diritto di domandargli due condizioni, senza le quali non è possibile fare un libro utile, né ragionevole: cioè che l'autore abbia un concetto chiaro della materia che tratta, ed abbia il gusto degli scritti di cui vuol dar giudizio. Non domandiamo giá tutto quello che egli pretende nella prefazione da uno storico della letteratura; siamo piú discreti: domandiamo l' indispensabile per fare una compilazione utile e ragionevole.

Poniamo che l'autore abbia un concetto storto o confuso della letteratura, o che gli manchi il senso estetico o letterario; è chiaro che egli non può darci l' intelligenza degli scrittori, che è lo scopo necessario anche di una compilazione.

Ora, leggendo il libro, ci è nato il dubbio che l'autore non abbia una idea chiara della materia che tratta. Giudica letterarii i libri che hanno uno stile buono o cattivo; e perciò le opere del Vico e del Tesauro chiama letterarie, perché hanno uno stile, ancorché cattivo. Confonde lo stile ora con la maniera, come in questo esempio del Vico e del Tesauro, ora con l'elocuzione, come quando cita il Segneri, chiamando « stile » quello che il buon Segneri chiama « elocuzione ». Confonde l' invenzione con l' immaginazione, e chiama l'Ariosto povero d' immaginazione, perché ha cavato le sue invenzioni da altri. Affetta un certo disprezzo della forma letteraria, che pone nelle frasi e considera in sé stessa, come avesse vita propria e si potesse staccare dal pensiero. Parimente astrae dalla forma i pensieri e crede fare una storia letteraria, informandoci de' concetti e delle opinioni degli scrittori, aggiungendo per ultimo ciò che gli par da lodare o da biasimare nella forma, che è per lui l'esposizione, il modo di esporre o di dire. Cosí il pensiero preso in sé stesso è

per lui il principale e la forma rimane un accessorio. Il medesimo fa con la moralitá, che diviene un criterio letterario, un elemento essenziale de' suoi giudizii in fatto di letteratura.

La letteratura considerata come un accessorio, o come la « veste del pensiero », per usare uno di quei modi di dire che hanno fatto fortuna, non ha piú importanza propria. Ed il Cantú, innanzi al quale letterato è quasi sinonimo di pedante, e che disprezza il culto della forma scompagnata dalle cose, e flagella di continuo gli scrittori vuoti, pretensiosi cercatori di frasi, in luogo di dire: — Questo non è letteratura —, e farsi a rialzare il concetto, la prende egli medesimo in questo significato volgare, astrae i concetti dalle forme, di quelli principalmente s'occupa, tocca di queste quasi per incidente e con l'aria stizzosa di chi dicesse ai nostri mal capitati critici: — Ah pedanti! che in queste vuote forme ponete tanta importanza —. Dev'egli parlarci del Machiavelli? L' importante per lui è i suoi concetti, le sue opinioni, la sua vita, il suo carattere; la parte letteraria rimane un accessorio naufragato in tanto mare. Dee parlare del Telesio, del Bruno, del Campanella, del Sarpi, del Galilei? La parte letteraria vi è appena toccata. L'essenziale per lui è sempre il contenuto, il pensato in sé stesso, in quanto è vero o falso, importante o frivolo, morale o immorale, utile o dannoso; e da questi elementi trae i criteri e i suoi giudizi, considerando la parte letteraria come qualcosa di appiccicato, che si possa togliere o aggiugnere; merito o demerito affatto secondario.

Al tempo de' puristi, quando c' era una scuola che giudicava gli autori dalle parole e dalle frasi, sorse una reazione salutare, una contro-scuola, che a quelli che gridavano: — Parole —, rispondeva gridando: — Pensieri —. Il Cantú è rimasto ancora lí, come erano le cose trent'anni fa, astrae il fondo dalla forma, ciò ch'egli chiama « potenza idealista », e non si accorge che appunto in questo idealizzare o, per usar la parola propria, in questo astrarre ha preso radice quel divorzio delle lettere e delle scienze che deploriamo al par di lui, e che ci dá spesso scienziati barbari, che guardando al fondo trascu-

rano la forma, o letterati vuoti, dei quali si può dire: — « *Pulchra species, sed cerebrum non habent* » —.

Vera storia ragionevole della letteratura non è possibile, quando si abbia un concetto cosí storto e confuso di quella. I giudizii ti riescono falsi, avendo per base il valore e l' importanza e la moralitá del contenuto, cose belle e buone, ma estranee alla letteratura, che ha in sé stessa il suo fine e il suo valore, e vuol essere giudicata secondo criteri propri, dedotti dalla sua natura. Con i criterii di Cesare Cantú, Machiavelli è rimpiccinito, Ariosto è disconosciuto, Leopardi è messo in coda alla scuola del Monti; Alfieri, Giusti, Berchet rimangono incompresi.

La fedeltá storica è anche un elemento estraneo all'arte; ed il Cantú vi dá tanta importanza che ne trae argomento a gravi censure contro il Tasso e l'Alfieri, come se l'esattezza storica fosse condizione essenziale di un lavoro artistico.

La moralitá è una buona cosa. Ma l'essere stati l'Ariosto o il Machiavelli immorali, ha cosí poco a fare con la storia letteraria delle loro opere, come l' immoralitá di Bacone ha poco a fare col suo *Organo*. Se ne può parlare per incidente, ma non a criterio del merito delle loro scritture.

Cerco finora la letteratura e non la trovo, o la trovo confusa con cose certo importanti, ma diverse.

Quando Dio vuole, il Cantú scende a parlare della forma, ma anche qui trovi idee vaghe e confuse. Che cosa intenda egli per forma, mal si comprende. Talora si riduce per lui a lingua e stile. La distribuzione delle parti, l'orditura del discorso, la connessione degli episodii, l'unitá in una giusta varietá ecc., questo che si può chiamare la parte meccanica di un lavoro, sono per lui il piú alto della critica letteraria, e ne fa condizione di vita o di morte per un autore: lo sa l'Ariosto, tartassato dall' inesorabile storico per questi che sono difetti affatto secondarii, e che nell'Ariosto sono talora virtú. Ben ti parla di passioni, di energia, di evidenza, di genio, di entusiasmo, d' ispirazione, d' immaginazione, di fantasia, di realtá, d' idealitá, ecc., ma sono generalitá senza valore, indizio meno

di meditazioni proprie che di reminiscenze confuse e poco digerite.

Una storia della letteratura è fattibile, quando anche si abbia un poco giusto concetto di essa, ma a patto che l'autore vi supplisca con quella dote naturale che chiamasi il gusto o il sentimento letterario. Il Cantú, quanto alle dottrine, ti offre un miscuglio, non raro oggi, d' idee nuove con vecchi pregiudizii, onde nasce un concetto confuso fin della materia, di cui vuol fare la storia: vi supplisce almeno con la spontaneitá e la giustezza del gusto? Sa egli cogliere il bello, quando gli si presenta, e lo sa riconoscere, ancorché non lo sappia diffinire?

Quando passeggio per luoghi ameni, sento l'animo disposto a godere delle bellezze della natura, e le osservo, e le noto, e mi ci fermo, né vale a distrarmene questo o quel difetto. Ma quando si ha innanzi uno scrittore, il primo desiderio che nasce nelle anime volgari è di biasimare, notando questo o quel difetto: e ciò principalmente chiamano critica. Questa disposizione a fermarsi nel male anzi che a godere del bene, rivela l' insufficienza del sentimento artistico, ed un ingegno critico puramente negativo. La qual disposizione è peggiorata nel Cantú da uno stato della sua anima querulo e malcontento, che gli rende ottuso e scarso il senso della ammirazione, e deprava il suo gusto, facendogli sentire una specie di godimento non tanto nella contemplazione del bello, quanto nell'osservazione dei difetti. Qual uomo anche di scarso senso artistico può sentirsi innanzi all'Ariosto, all'Alfieri, al Leopardi, al Poliziano, al Machiavelli, senza essere compreso di ammirazione, e senza sforzarsi d' intendere la loro grandezza? È difficile trovare nel Cantú una frase, un aggettivo, che riveli schietta e immediata impressione di uno scrittore; e quando vuol pur farlo, riesce alla rettorica, lui cosí nemico de' retori! Finisce il suo studio sul Tasso con queste parole:

Muori in pace, anima gemebonda, e lascia la scena al gran ciarlatano, che alla simmetria virgiliana e petrarchesca surroghi la bizzarria mescolata di audace e di pedantesco!

La morte del Tasso, ispiratrice di poeti e di artisti, non ha potuto strappar dalla sua anima o piuttosto dalla sua penna che un volgare *Requiem*: sentimento rettorico, che non rivela nessuna intima commozione, e guastato immediatamente da immagini estranee, conformi alla sua disposizione al biasimo ed alla critica.

Il Cantú è uno spirito malato e tristo, in lotta con i contemporanei, declamatore contro i pedanti e i letterati, contro l' ignoranza e la corruzione del secolo, come uomo mal contento e mal compreso, che si mette fuori e contro la societá, in mezzo alla quale si trova. Con questa disposizione d'animo fosca, con tanto di tedio e di dispetto al di dentro, non si può scrivere una storia della letteratura.

Per non rimaner nell'astratto scendiamo a qualche applicazione, prendendo ad esempio uno de' suoi giudizii.

Nel capitolo dei poeti del secolo d'oro s' incontra con l'Ariosto, « autore di un poema cui la posteritá conservò il titolo di divino ».

Ma questa divinitá non ispira alcuna riverenza al Cantú, che lo guarda accigliato, con aria di rimprovero, e in molte pagine si delizia a guastare il piedistallo ed atterrare l' idolo.

Il gran peccato dell'Ariosto secondo il Cantú fu la vita tranquilla, non provata dalla sventura e dalle « contraddizioni », che « avrebbero sublimato » il suo grande ingegno.

Il prosastico trascinarsi in piccoli impieghi, in minute ambascerie, in servidorie di corti, svigorí questo grande ingegno, che le contraddizioni e la sventura avrebbero sublimato; non avvezzo ad alcuna attivitá interiore, lasciando fare e vivacchiando alla spensierata, instabile non solo in amore ma in ogni altro sentimento, quell' incomparabile suo istinto poetico non diresse a scopo veruno, oppure ad un solo, l'adulazione.

Dunque, la poesia dell'Ariosto o non ha scopo, o ha per iscopo l'adulazione. Per essere un gran poeta, dice il Cantú, avrebbe dovuto elevarsi « nelle serene regioni dell'eterna bellezza, *esprimere* il lato serio della vita, gl' impeti sublimi del cuore, la grandezza morale dell'uomo e della nazione, celebrare

le benefiche virtú, il ben usato valore ». Invece, soggetto del suo poema è l'adulazione, « adulazione bassa a principi immeritevoli, e per la quale inventa quegli Enrichi, quegli Azzi e quegli Ughi, che mai non esistettero se non forse nelle elucubrazioni di qualche genealogista ».

Eccolo ora addentrarsi nel poema, e tutto trova a biasimare. Orlando dovrebbe essere l'Achille, l'eroe principale; ma vi fa una meschina comparsa. Comincia da « vagheggino »; abbandona Carlo al maggior bisogno; « le sue pazzie il rendono un flagello di Francia; senza di lui si vince la guerra;... non una battaglia dirige non un assalto »; e le maggiori imprese le vince per via di prodigi, come avviene de' paladini e degli altri guerrieri. Carlo Magno è « amico del far nulla », senza carattere proprio; si lascia insultare e corbellare; comanda e non è ubbidito, somiglia a « tralignato rampollo di razze vecchie ».

La veritá storica vi è sempre oltraggiata. Trasporta tra' Mori l'amicizia di Niso ed Eurialo sotto i nomi di Cloridano e Medoro; fa vagare Angelica e Marfisa con una libertá difforme dagli usi orientali. Parigi non era allora « cittá di conto, né fu mai assediata da' Mori, né i Mori aveano in mano Gerusalemme », né allora era fondato il regno d' Ungheria, e parimente « son baie l' imperator greco Costantino e suo figlio Leone ».

L'Ariosto inventa palagi contro ogni regola d'architettura, e pitture che contro ogni regola esprimono azioni successive. « Conducendo Astolfo nella luna, falla negli elementi della cosmogonia » e fa mal governo dell'astronomia; crede la luna lucente per sé ed eguale o poco minor della terra.

La cavalleria era allora cosa seria; come poteva egli porla in discredito? In un canto se ne beffa, in un altro ne parla seriamente: ride « fra carneficine di ottanta e centomila il giorno ».

Gli dan lode d' immaginoso; ma le sue favole erano giá state ordite da altri, né egli le ha sorrette con l'allegoria, come fa il Boiardo:

Comincia con versi di Dante, finisce con versi di Virgilio; da' predecessori imitò i rapidi e crudi passaggi, e la sconnessione e il mancar d'un cominciamento e d'uno snodo.

E poi, qual cosa è piú facile, che invenzioni fantastiche, non riscontrate dalla ragione?

E coll'Ariosto versiamo in un mondo perpetuamente falso, tra eroi che si tempestano di colpi senza mai ferirsi, che, randagi per foreste selvagge, pure conoscono le cortesie del Cinquecento; tra donne che avvicendano l'amore e le battaglie; fra maghi ed angeli che alternamente sovvertono l'ordine della natura, sicché nelle buffe inverisimiglianze il fantastico uccide sé medesimo...

Diresti che col balzar di maraviglia in maraviglia, voglia tôrre alla riflessione di appuntarne le sconvenienze; né comprende che la grand'arte d'ogni poesia sta nell'ammisurare la finzione al vero, in tal guisa che il maraviglioso s'accordi col credibile...

Rinaldo e Astolfo vanno traverso gli spazii del cielo e dell' Italia, eppure non s' imbattono mai in arti, in mestieri, in leggi, in quello di che vive l'umanità, in quello di che era pieno il Cinquecento. D' Italia insigne vanto sono Colombo, Americo, il Cabotto; e l'Ariosto, parlando della scoperta di nuovi mondi, non accenna che a portoghesi e a spagnuoli, e ne trae occasione di encomiare Carlo quinto.

E non si ricorda della patria che nell'ultimo canto, ove « affastella a' gloriosi contemporanei altri bassi nomi,... come uno di questi meschini che mendicano la lode col prodigarla ».

E poemi e ogni altro libro in tanto son lodevoli in quanto porgono un concetto utile e grande... Ora l'Ariosto, mancante sempre del vero pregio di un'epopea, la sincerità, ridendo di sé, del soggetto, de' lettori, diresti siasi proposto distruggere i sentimenti man mano che li suscitò... E celiasse solo degli uomini, ma non la perdona alle cose sante. Mette in beffa Dio,

e confonde cose sacre con profane.

Frivola è la moralitá de' capocanti, allorché non sia ribalda... Stranissime idee del vizio e della virtú; unica gloria la forza militare

Ruggiero è volubile in amore; Orlando fa da boia; Zerbino perdona la vita ad Oderico per tormentarlo ancora piú; Bradamante è vendicativa, uccide Pinabello fuggente; ella e Marfisa sono feroci e si dilettano del sangue.

« Nessuno, peggio dell'Ariosto », fu cosí « zeppo di lubriche ambiguitá e d' immagini licenziose. »

« Abbraccia, è vero, tutti gli stati e condizioni; ma perde di vista l'uomo, fallisce ed esagera il linguaggio della passione »; e non ti offre donne virtuose, ma sozze, Gabrine e Origille, o voluttuose amiche, fra le quali è da porre anche Isabella.

Però,

se pochissimo quanto a' fatti, moltissimo inventò l'Ariosto quanto allo stile;... onde quel ritrarre cosí vivo, cosí vario, che lo renderá miniera inesausta di quadri. Ridendo con una dabbenaggine arguta, signore delle armonie, quanto il Petrarca mirabilmente versatile nell'espressione...; discernendo per istinto le eleganze dall'affettazione, il vezzo natio della lingua parlata dal ribobolo mercatino; falseggia quando tocca il figurato, ma quando procede per la piana e fuor di metafora, produce quel piacere che nasce dal conversare alla domestica con uno de' piú begli ingegni, non d' Italia solo, ma del mondo. È la maggior prova che i libri vivono per lo stile, e da questo il Galilei confessava aver appreso a dar chiarezza e grazia a' suoi dettati filosofici.

Ecco in che modo il Cantú parla dell'Ariosto, e noi abbiamo voluto esporre il suo giudizio quasi con le stesse sue parole, per esser piú sicuri di renderlo con esattezza. Finisce con la seguente osservazione:

Degli ingegni... è incalcolabile la potenza; guai a chi la sconosce, peggio a chi l'abusa. L'uomo, allorché s'accinge a scrivere, tremi delle conseguenze d'ogni sua parola. A' pensamenti del Machiavelli è debitrice Italia di lutto e d' infamia oh quanta! Dagli scherzi dell'Ariosto che travolge le idee di virtú, che divinizza la forza, che fa delirare il raziocinio, che imbelletta il vizio e seconda gl' istinti voluttuosi, forse la patria trasse piú mali ch'ella stessa non sospetti...

Riassumendo, l'*Orlando furioso*, il poema divino, secondo il Cantú, o non ha scopo, o ha a scopo l'adulazione; i caratteri vi sono mediocri e imperfetti, come è dei due principalissimi personaggi, Orlando e Carlo; vi si trova falsificata la storia, la cosmogonia, la geografia, l'astronomia, le belle arti; le invenzioni, per lo piú tolte da altri, non sono sorrette dall'allegoria, non sono riscontrate dalla ragione e ci gittano in un mondo perpetuamente falso, ove l' inverosimile uccide il fantastico; niente ci è che ricordi la patria o i tempi suoi o le opere dell' ingegno, come arti, mestieri, leggi, scoperte; niente vi è di serio; vi si ride di tutto, della religione, della morale, del soggetto, dell'autore, e dei lettori. Se non fosse lo stile, niente vi sarebbe degno di lode.

Tutte queste critiche del Cantú, salvo un po' d'esagerazione, sono giuste nel fondo. Chi può mettere in dubbio che nel « divino poema » vi sieno caratteri imperfetti e mediocri, sbagli di storia o di geografia, molte scurrilitá, invenzioni tolte altronde e senza freno di ragione, e cose simili? Sono osservazioni fatte, rifatte, e che non sono giunte mai a scemare l'ammirazione verso il sommo poeta. Anzi, dove non ci è quasi gran poeta, che non abbia avuto i suoi violenti detrattori, e la cui fama non siasi oscurata in qualche secolo, la riputazione dell'Ariosto è andata sempre crescendo, non solo in Italia, ma in tutta la colta Europa, ed oggi i critici piú dotti e competenti non dubitano di metterlo accanto ai primissimi, a Dante, a Omero, a Shakespeare.

La fama del poeta cresce, e nondimeno queste critiche si accettano e si tengono per buone e per giuste. Il che vuol dire che queste critiche, giuste in sé stesse, diventano assurde, quando si prendono a criterio de' giudizii, e se ne vuole inferire il valore intimo dell'opera. Finché il Cantú dicesse: — Io non direi a' giovani di voler imparare la morale o la storia nell'*Orlando furioso*, o di cercarvi lezioni di patriottismo o di belle arti ; noi diremmo lo stesso. Ma quando, dettando una storia della letteratura, mi gitta giú il « divino poema », per gli sbagli di storia o di geografia, per gli errori di morale, per la licenza dello scri-

vere, per la inverisimiglianza delle finzioni e per altrettali difetti, abbiamo ragione di dirgli che ha un concetto storto della letteratura, e ha ottuso il senso estetico.

Per dimostrarlo con maggiore efficacia, prendiamo la prima delle sue osservazioni, che ha maggiore attinenza col valor letterario del libro.

Secondo il Cantú, la materia e lo scopo del poema è l'adulazione, essendo il fatto principale gli amori di Ruggiero e Bradamante, volto all'elogio di Casa d' Este. L'osservazione è stata giá fatta, e nessuno ha mai pensato a voler difendere l'Ariosto da questa taccia. Ma il Cantú esagera il fatto, quando lo considera come l' intenzione e lo scopo del lavoro, perciò come un difetto non accidentale e chiuso in sé stesso, ma sostanziale e quasi anima di quel vasto ordito, sí che vi penetri dappertutto e vizii tutto.

Che questa sia stata l' intenzione dell'Ariosto, è cosa che si può ammettere o negare, senza che questo abbia niente a fare col valor reale dell'opera. Un'opera ha la sua intenzione in sé stessa, e poco monta quale sia stata l' intenzione dell'autore. Se l'Ariosto ha voluto fare del suo poema un panegirico di Casa d' Este, suo danno; il panegirico è sfumato, il poema è rimasto. Chi oggi ricorda piú quelle lodi, o si ricorda piú non che altro de' nomi di quei duchi e duchesse? Tutto questo è dimenticato; il lettore lo gitta via da sé come un cencio inutile: segno che l' intenzione personale dell'autore ci sta come qualcosa di appiccicato e sovrapposto, e che il poema con quella e senza di quella resta in sé stesso compiuto e perfetto. L'errore del Cantú sta a considerare l' intenzione dell'Ariosto non come un accidente naufragato e dimenticato in mezzo a quel mirabile ordito, ma come la sostanza stessa e il principio organico del poema.

Secondo il Cantú, o questo è lo scopo del poema, o il poema è senza scopo. Ben altro sarebbe stato se il poeta avesse inteso « a rialzare la coscienza nazionale, ed elevandosi nelle serene regioni dell'eterna bellezza, avesse espresso il lato serio della vita, gl' impeti sublimi del cuore, la grandezza morale dell'uomo e della nazione ».

Vale a dire che il critico, in luogo d' immedesimarsi col poema, prenderlo com' è, e spiegarlo e goderlo e gustarlo, immagina lui un nuovo poema con un altro scopo, ed ha la temeritá di dire: — Ecco quello che avrebbe dovuto fare l'Ariosto —. Cosí, insensibile alle grandi bellezze della poesia del Folengo, tanto stimato dai critici stranieri, esce a dire: — Oh se il Folengo avesse trattato argomenti serii! —, come se il poeta fosse una specie di macchinetta e potesse a sua volontá essere serio e comico; come se Molière potesse essere Corneille, e Tasso, Folengo. Cosí, non contento del Giusti, suggerisce quali a parer suo doveano essere i motivi e le fonti delle sue satire. Il che significa non comprendere né il Giusti, né il Folengo, né l'Ariosto.

Dire: — Oh se l'Ariosto avesse espresso il lato serio della vita! —, significa in altre parole: — Oh se l'Ariosto non fosse stato l'Ariosto! e se quei tempi non fossero stati quei tempi! —.

L' ingegno non è una vuota potenzialitá applicabile a tutto, ma qualche cosa di concreto che s' individua cosí o cosí, e non altrimenti. Ed è tanto assurdo supporre che l'Ariosto potesse esprimere il lato serio della vita, quanto è assurdo il sostenere che l'Ariosto non era l'Ariosto, ma Milton o Dante.

Basta poi una conoscenza superficiale de' suoi tempi per comprendere l'assurditá e quindi l' impossibilitá di un'epopea, come la vuole il Cantú. Una lirica a quel modo si può comprendere, potendo la lirica essere anche l'eco di un'anima solitaria, o l'espressione di una minoranza. Ma l'epopea trae la sua vita dall' intimo della nazione, come si trova; e se un poema, come lo vuole il Cantú, fosse stato possibile, l' Italia avrebbe avuto ancora in sé tanto di vita da rilevarsi dalla sua abbiezione e ristaurarsi per virtú propria. Ove il Cantú avesse mirato cosí addentro, avrebbe veduto che il poema ariostesco, cosí com' è, è altamente nazionale e umano, rappresentando con la sapienza inconsapevole del genio ciò che allora v'era di piú intimo e di piú nascosto nella coscienza dell' Italia e dell'umanitá. Ma, rimasto alla superficie, ha finito col dire: — O lo scopo del poema è abbietto, o è senza scopo; e quale avrebbe dovuto essere lo scopo, ora ve lo dico io —.

Or che giudizio ci può dare del poema un uomo, che non sa vederne lo scopo? Poiché, siccome lo scopo genera tutto l'organismo del lavoro, è evidente che quello che nel poema ci è di organico e d' intimo, sfugge all'occhio del critico, e non rimane sotto la sua osservazione che solo la parte meccanica, e quel lato apparente e superficiale della forma che egli chiama lo « stile ».

Ed a questo si riduce l'analisi del nostro critico. Le sue osservazioni cadono sulle qualitá astratte del contenuto, anzi che sul movimento organico che ne fa una cosa viva, e non un morto aggregato meccanico. Orlando e Carlo Magno sono caratteri perfetti? Il contenuto è storico o favoloso? I costumi e i fatti sono conformi a' tempi? Le invenzioni contraddicono per nulla alla storia, alla cosmogonia, alla geografia? Le invenzioni sono originali? sono verisimili? Vi è ispirato l'amor della patria, il culto delle arti e delle scienze? Vi è rispettata la morale nelle cose e nella forma? Quistioni che riguardano la natura del contenuto considerato astrattamente, e non in quanto vive e si muove, ciò che è il sostanziale di un lavoro artistico. Possiamo ammettere come esatte tutte le critiche del Cantú, e non ne verrebbe alcun danno al merito intrinseco del poema in quanto è poema. Possiamo tenerle tutte ingiuste o esagerate, e non ne verrebbe alcun vantaggio al lavoro, il cui valore non dipende da queste condizioni. Sapevamo che tali quistioni tengono il principal luogo nella vecchia critica, ma credevamo che dopo il progresso degli studi critici in Europa non dovessero piú entrare in una storia della letteratura, o almeno vi dovessero esser toccate per incidente, come si fa delle cose secondarie ed accidentali. Né ci aspettavamo che un uomo, il quale dá del pedante a dritta e a manca, e se la piglia con tanta acerbitá co' pedanti vecchi e piú co' nuovi, desse egli medesimo un esempio cosí classico di pedanteria, rifacendo una critica oramai giudicata e condannata.

Perché dunque con tutti questi difetti l'*Orlando furioso* vive? Per lo stile, risponde il Cantú. E loda lo stile del « divino poema » per la vivacitá e varietá del ritrarre, per la versatilitá

dell'espressione, per l'armonia, per la copia e l'eleganza della favella. Qualitá che non bastano a destare la sua ammirazione, che egli discorre rapidamente in una pagina, e chiude subito con un terribile ma, che ci riconduce in quel fondo nero, dove gli è piaciuto di collocare l'Ariosto.

Lo « stile » per il Cantú è una riunione di qualitá astratte ed isolate, come la vivacitá, la varietá, l'eleganza, la semplicitá, l'armonia, ecc., e tutto questo è rettorica vieta. Tali qualitá incontriamo anche in poeti di second'ordine, come nel Casa, nel Filicaia, nel Monti, e sono qualitá meccaniche che con lungo esercizio si possono conseguire artificialmente, come hanno mostrato molti imitatori. Il Cantú, parlando dello stile ariostesco, poteva aggiungervene altre, e tutte a caso, secondo che gli venivano sotto la penna; come avviene, quando non si ha innanzi un tutto organico che si sviluppi e si mostri, ma la superficie astratta quale ti si presenta innanzi.

In un'opera d'arte si può benissimo fare un lavoro di astrazione. Si può isolare il contenuto dalla forma: in questa considerare la puritá, la grazia, la chiarezza, l'armonia; in quello l'originalitá, la moralitá, la veritá storica; si può insomma fare quello che fanno tutte le rettoriche, ridurre tutto a generi e specie, a caratteri e qualitá astratte. La rettorica non si propone di formare il grande scrittore, ma di dare una certa abilitá tecnica, che si può non difficilmente conseguire con l'esercizio e con le regole. Un critico, che con questo medesimo metodo volesse dar giudizio di uno scrittore, considerando l' invenzione, i caratteri, le passioni, l'elocuzione, la lingua, fa dell'anatomia sopra un cadavere, fa una critica astratta, che se qua e lá ci può dare delle utili notizie e delle savie osservazioni, non può mai riprodurre nella sua integritá organica e vivente il mondo creato dall'artista. Il critico è dirimpetto all'artista quello che l'artista è dirimpetto alla natura. Come l'artista vi riproduce la natura, ma con altri mezzi ed altro scopo, cosí il critico riproduce l'arte, ma co' suoi processi e co' propri fini, e, quello che piú importa, con quella piena coscienza di essa che manca spesso all'artista.

L'Ariosto ha creato un mondo, che ha in sé il suo scopo e le sue leggi, la sua forma, cosí vivo e originale e vero, come è il mondo omerico o il mondo dantesco. Quel mondo che l'Ariosto ha creato, il critico dee comprenderlo e gustarlo, averne l'intelligenza e il sentimento. Ora, al Cantú manca perfettamente la coscienza del mondo ariostesco; non ha la forza di uccidere il mondo reale in mezzo al quale si trova, e ricreare con l'ajuto dell'intelligenza e del sentimento quel mondo che il poeta ha creato con la fantasia. Se avesse avuto questa forza, se avesse potuto vivere per poco in mezzo a quel mondo, ne avrebbe afferrato il concetto e lo scopo, e le leggi e le forme, ed avrebbe veduto che quella superficialitá di passioni, quella imperfezione di caratteri, quelle inverosimiglianze, quelle fuggevoli creazioni che appena nate sono uccise da un'ironia implacabile, quella moralitá equivoca in cui si fonde vizio e virtú, quella logica beffarda in cui si confonde il vero ed il falso, quegli urti di forze materiali gigantesche, che accennano al sublime e finiscono nel ridicolo, quel genio demolitore e onnipotente, che guasta e disfá tutto, e che si chiama il riso, sono ciò che di piú profondo e originale sia uscito da una fantasia poetica, sono non i difetti, ma le virtú dell'Ariosto. Chi vuol comprendere la grandezza del suo poema, non ha che a compararlo col *Don Chisciotte*, dove lo stesso mondo è riprodotto, ma con perfetta coscienza. Lá lo scopo, che nell'*Orlando furioso* rimane addentrato e seppellito e inconsapevole creatore di tutto un mondo, diviene visibile ed acquista prosaica chiarezza; lá è pazzia manifesta quello che nell'Ariosto ondeggia fra la serietá e la burla con indecisi contorni, sí che il buon Cantú non sa se il poeta scherzi o dica da senno; lá spariscono le ombre, le mezze tinte, le sfumature, le gradazioni, la finezza e la delicatezza di una inconscia ed equivoca ironia, che involvono il mondo ariostesco in quel velo misterioso, in quelle forme ondeggianti, dov'è il maggiore attrattivo della poesia.

Il Cantú non ha neppur sospettato l'esistenza di questo mondo divino, di questa profonda creazione umoristica, nella quale si dissolve il Medio evo e si genera il mondo moderno. Egli

vi entra dentro, portandosi appresso i due mondi del volgo, il mondo reale e concreto, ed il mondo delle poetiche e delle rettoriche, e vi applica quelle forme e quelle regole, e giudica. Qual maraviglia che non abbia compresa la parentela dell'Ariosto con Dante e Shakespeare, un uomo, che si tira dietro una poetica da scuola, ti esce fuori con l' invenzione, la verosimiglianza, la veritá storica, la perfezione de' caratteri, l'eleganza, l'armonia, la moralitá, la decenza, il patriottismo, l'astronomia e la cosmogonia?

In un impeto di sublime indignazione egli dice: — L'Ariosto ha prodotto piú danno che l' Italia non sospetti —. Io credo si possa con piú ragione dir del suo libro che esso produrrá piú danno che non paia; confermando la gioventú studiosa in antichi e nuovi pregiudizi, ed avvezzandola a giudizii arroganti e prosuntuosi, al disprezzo de' nostri sommi, a quella mezza e superficiale dottrina, che è peggiore dell' ignoranza.

[Nei « Rendiconti della R. Accademia di Scienze morali e politiche di Napoli », 1865, pp. 139-55, nella tornata del 17 settembre.]

[34]

L' « ARMANDO »

di Giovanni Prati.

— *Cosa hai voluto fare, Giovanni Prati, col tuo Armando?* — La curiositá è desta, e molte sono le scommesse. Chi dice: — Non ci raccapezzo nulla —; e gitta via il libro per disperato. Chi, sorridendo di compassione, risponde: — Non vedi! è una seconda edizione del *Faust* o del *Manfredi*. — Bah!, prorompe un terzo: è « un pensier del *suo* capo »; è tutta farina del signor Prati. —

— Questo libro è un enigma, una sciarada, sentenzia un critico. Ciò che non si capisce non è una creazione, è un aborto, simile a quel tale « disonor del Golgota » di Alessandro Manzoni. —

E il critico condanna il libro « *a priori* ».

— Cosa dunque hai voluto fare, Giovanni Prati, col tuo *Armando?* —, gridano non i critici per mestiere, ma gli ammiratori, gli amici, i devoti, tutt' i lettori di buona fede, tutti quelli che vorrebbero pure applaudire, se entrasse lor bene in capo cosa sia questo *Armando*.

Ma il Prati ve l'ha detto, signori. Ve l'ha spiegato nella prefazione con una chiarezza che fa torto alla vostra intelligenza. E, poetando, quante volte si dimentica di Armando, e pensa a voi, cortesi lettori, e vi spiega e vi torna a spiegare cosa egli ha voluto fare!

Il poeta potrebbe rispondervi: — Ho « notato una malattia morale, e scrissi un libro » —.

E se quest'epigrafe vi pare essa stessa un enigma, il poeta si prende il fastidio di aggiungere questo comento:

Per una moltiplicitá di cagioni, inerenti all' indole umana ed esistenti nel mondo esterno, parecchie nature, anche forti, a certi tempi e in mezzo a certe condizioni di societá, cascano in ozii, in tedii, in sogni, che hanno quasi il carattere di morbi: ai quali se va accoppiato o il ricordo di qualche fiero disinganno patito, o la tendenza della mente alla negazione, o l'abito della fantasia alle tetraggini, questi mali possono avere esiti dolorosi, e qualche volta orrende catastrofi.

A questi morbi dell' intelletto e dell'anima son preparati i naturali rimedii nelle varie operositá e necessitá della vita comune; ma altri e piú potenti risiedono nell'ordine della religione e in quello della scienza. Per il piú piccolo poi e il piú delicato numero di quest' infermi, i farmachi dotati di maggior virtú sono riposti nella grandezza dell'amore e nella gloria dell'arte.

Se pur ciò medesimo basti contro le maligne insidie del Caso; il qual non par del tutto straniero agli andamenti e talvolta alle conclusioni della nostra vita.

E dopo questo comento si può mai aver l' impudenza di domandare a Giovanni Prati: — Cosa hai voluto fare? —.

— Teste dure! risponderebbe; ho voluto descrivere una malattia. —

Chi è Armando? È un malato.

E cosa è questo libro? È il poema di un malato.

Eppure un concetto cosí semplice, cosí chiaro non può entrare in capo a nessuno, e tutti a domandare: — Cosa hai voluto fare, Giovanni Prati? —.

E il buon Prati a rispondere:

Ti narro un tristo sognator; ti narro
Il suo tetro fastidio; e se talvolta
Cosa mormora in lui che ti somigli,
Non mi chieder di piú. Viemmi compagno
Per l'aspra landa, e mai non dimandarmi
Se sia tutta di spine, o se alcun segno

Troveremo di fior. Novo è il mio calle;
Prega per me che ne veggiam l'approdo
Con qualche gaudio della trista Musa.
  Non è *Fausto* o *Manfredo* il mio poema,
Insigni forme, che imitar non giova.
È un pensier del mio capo...

Il poeta vi chiude la bocca, lettori. Cessate d' interrogarlo e seguitelo.

E anch' io vo' far lo stesso.

Seguiamo il poeta nel « novo calle ».

E dove ci sentiamo rapiti, ammaliati, tiriamo innanzi, leggiamo avidamente: dove ci sentiamo come arenati e raffreddati, sorge quella ostinata interrogazione: — Ma che diamine hai voluto fare? —; finché, giunti all'ultimo, affannati, fra cielo e terre, e col capo intrigatissimo, lasciamo il libro gridando: — Ma che diavolo ha voluto fare Giovanni Prati? —.

Se ci fosse tempo, il lettore prenderebbe a leggere il libro una seconda volta, e lo stesso mistero in cui s'avvolge il concetto sarebbe pungolo, terrebbe viva la curiositá. Si sono scritti tanti volumi per afferrare il pensiero di Dante o di Goethe!

Ma i lettori sono oggi distratti in molte faccende, e pensano tutti a fare l' Italia di un modo o di un altro, ed anche un poco a far danari: e chi vuoi che oggi legga piú un libro, o, quando per singolare amore al Prati lo abbia letto, si dia la briga di tornare a leggerlo?

Beati i tempi, quando, non essendo ancora fatta l' Italia, il maggior pensiero degl' italiani era disputare intorno ad un libro di filosofia o di poesia! Tempi sentimentali, maravigliosamente disposti a comprendere Faust, Manfredi, Amleto, Leopardi! Quel mondo poetico era il nostro; quei sospiri, quei dubbi strazianti, quel grande enigma del mondo, materia di filosofi e di poeti, quel negare e maledire la vita con tanto desiderio e affetto della vita, rispondeva a tutto ciò che di piú intimo e contraddittorio si agitava nella nostra mente.

Ma quel mondo poetico non esiste piú: cadde flagellato a sangue dall' ironia di Heine; cadde quando quella trista gene-

razione di esuli che cercavano una patria, si sentí soddisfatta, anzi oltrepassata nelle sue speranze.

Nuove condizioni, nuove passioni, nuovi sentimenti, e, per dirla con Prati, « novo calle ».

Ne' piú tristi giorni dell'esilio m' incontravo spesso con un compagno di sentimento e di sventura a parlar di Giacomo Leopardi. Era il nostro poeta di tutt' i giorni, ed il mio amico me ne ragionava con un'ammirazione appassionata e melanconica.

Lo rividi alcuni anni fa. Quell'aria sentimentale era scomparsa dalla sua faccia rubiconda e animata. Gli andai incontro come d'amico lungamente atteso, e: — Leopardi! — gli dissi, come per trovare una parola che fosse il segno visibile della nostra antica e dolce comunanza. Mi fece un riso sardonico che mi spaventò: — Leopardi!, disse: con questa parola mi richiami tante illusioni di menti inferme; giacché, mio caro, a dirla qui fra di noi, tutti e due eravamo un po' malati come il Leopardi. Ora io mi son fatto seguace della filosofia positiva, e gitto via l'ozioso fantasticare, e sento una grande compassione per quel cervello malato —.

— Ah! briccone!, gli diss' io; tu mi hai ucciso Leopardi! —

La prosa non ha che a gittare un po' di soffio per spegnere ogni fiamma di poesia: essa non ha che a dirle: — Tu sei una malattia! —.

E quando un mondo poetico è sul finire, esso muore sotto la reazione del buon senso, muore trafitto da queste parole: — Addio, mondo fantastico, immaginario, chimerico, parto di cervelli oziosi e malati! —.

Quando i tempi nuovi compariscono in lontano orizzonte, la prima forma che li prenunzia è l' ironia. E che cosa è l' ironia? È il sentimento della realtá, del tempo nuovo, che si mette dirimpetto quel mondo giá tanto venerato, e ride. Quel riso significa: — Ciò che noi credevamo cosa seria era una malattia dello spirito —.

Orlando diviene don Chisciotte!

E quando don Chisciotte entra in iscena, tutto un mondo se ne va in frantumi.

Un mondo se ne va, e ne comincia un altro. Comincia il Rinascimento.

Sul limite confuso tra il Medio evo e il Rinascimento apparisce Amleto.

Passa inosservato e incompreso.

Shakespeare stesso è stimato un barbaro.

Il Rinascimento è una reazione pagana mescolata piú o meno di cattolicismo, contemplazione serena, plastica della vita, e che, dopo i suoi giorni di gloria e di grandezza, andò a finire, come il mondo pagano, in un pretto realismo.

Morí sotto il riso di Voltaire.

In Voltaire ci erano due uomini: l'uomo di lettere e l'uomo di spirito. L'uomo di lettere era classico, disprezzava Shakespeare, scriveva tragedie, scriveva la *Henriade*. L'uomo di spirito uccise il letterato, e con le sue tragedie e con la sua *Henriade* seppellí tutto il vecchio mondo, e prenunziò nuovi tempi.

La parola dei nuovi tempi la pronunziò Diderot: fu l' ideale.

Era lo spirito che riprendeva il suo posto; era il Medio evo che si vendicava.

E sorse un mondo filosofico-poetico, una vasta sintesi che, abbracciando e spiegando tutto il passato, lo rifaceva, lo ricreava, gli dava nuovo senso.

Questo mondo della filosofia, in difetto di una mitologia propria, fece sue tutte le mitologie, mescolò tutte le forme. Era l' ideale e lo spirito che si sprigionava dal limite di questa o quella forma, e di tutte facea una semplice sua manifestazione.

In questo idealismo panteistico vedemmo prima ricomparire le streghe e tutt' i neri e torbidi fantasmi del Medio evo, e poi le prische deitá e forme pagane tolte dal loro antico piedistallo furono tirate ad altri fini e a un altro contenuto.

Il *Faust* è l'espressione piú vasta di questa dissoluzione e indifferenza delle forme, di questo mondo dello spirito che suggella di sé tutto il passato, e, togliendo a quelle creazioni una personalitá giá esausta e petrificata, ne fa la sua veste e la sua luce, appropriandosi con la stessa indifferenza Elena e Mefistofele.

Questo mondo novo non è uscito dall' immaginazione dell'umanitá con forme e limiti propri. Esso è il mondo del puro pensiero, che, calando in questa o quella forma, vi rimane inviolato ed estraneo. Le forme di cui si serve con perfetta indifferenza non sono nate e compenetrate con esso, non sono veri corpi animati; sono ombre di corpi giá viventi, melanconiche reminiscenze di un tempo che fu, rimaste fantasmi liberi a nuove combinazioni e nuove concezioni. Perduta la loro corporalità, non sono piú vere creature, sono simboli e allegorie.

Ma, appunto perché in questo mondo uscito da speculazioni metafisiche disposate a reminiscenze religiose, il pensiero rimane puro ideale in tutte le forme, non ci è niuna forma ultima in cui si possa adagiare; passa dall'una all'altra senza mai trovare in nessuna sé stesso e dimenticarvisi, e in nessuna si posa e in nessuna si appaga.

E poiché la poesia è nella forma, e lo spirito nella forma non ritrova sé stesso, la convivenza dello spirito e della forma è una tragedia.

Questo mondo metafisico, come poesia, è una negazione, è la tragedia dello spirito. Solo nell'altro mondo al di lá delle forme diviene una Commedia divina; nella vita terrestre ciò che si chiama realtá, è una illusione; l'Umanitá è un perpetuo divenire di sogni e di visioni.

È naturale che innanzi a questa tragedia umana, dove tutto passa e niente è di positivo e di sostanziale, il cuore si schianti e mandi sangue. Perciò il lato piú interessante di questo mondo fenomenico è affatto negativo; e la sua Musa è la tristezza in tutte le sue gradazioni, da ciò che ha di piú sublime il terrore a ciò che ha di piú tenero la malinconia.

Il concetto di questo mondo è Amleto, il pensiero che, in luogo di calare nella vita ed obbliarvisi, ritorna di continuo sopra sé stesso. Il protagonista è Fausto, che erra inappagato di forma in forma, e non trova Margherita, cioè sé stesso, se non di lá delle forme, nel mondo del puro spirito. Episodii lirici sono le fantasie malinconiche di Schiller, Victor Hugo e Lamartine.

La catastrofe, cioè a dire la rivelazione tragica di questo mondo, ve la dá Manfredo e Consalvo. Scoppia da ultimo il riso micidiale di Heine, e questo mondo va in frantumi.

Ecco tutto un mondo che malgrado centinaia di volumi critici, soprattutto in Germania, aspetta ancora il suo critico. Ben lieto se queste poche righe valgano a indurre a meditarvi su qualcuno che abbia di me piú mente e piú ozio.

È un mondo giá chiuso in sé stesso, divenuto giá storia, rappresentazione immortale di una societá scissa, con tanta superbia ne' concetti, con cosí sterminata confidenza ne' suoi ideali, e cosí dolorosamente conscia di non potere mutar quella plumbea realtá che le pesava addosso.

Perciò idoli de' giovani sono stati a quel tempo Schiller, Byron, Victor Hugo, Lamartine, Leopardi. Ciascuno trovava lá dentro parte di sé.

E questi giovani eravamo noi che avevamo le aspirazioni sí grandi e le speranze sí piccole: contrasto che dava alla societá un'aria sentimentale. La stessa donna si trasformò. E la bellezza non fu piú il sano e il naturale, ma il pallido e il delicato.

Oggi sono avvenuti grandi fatti. Il '48, il '59, il '60 e il '66 sono epoche memorabili. Una parte di quelle aspirazioni sono state contentate in ciò che avevano di piú urgente e di meno atteso. I sogni piú audaci parte sono giá realizzati, parte non sembrano piú cosí lontani dalla speranza. Le razze si ricordano, riafferrano la loro storia, e prendono posto adeguato alle loro tradizioni e alle loro ambizioni. Un moto energico, appassionato incalza le popolazioni e scote perfino il sonnolento Oriente. Non si sogna e non si medita, si opera: il mondo è uscito dalle mani de' filosofi e dei poeti, e appartiene agli uomini di Stato e a' guerrieri.

Qual significato può oggi avere piú quel mondo contemplativo e negativo? Certo, quest'azione è figlia di quella contemplazione; ma la vita è il contrario di Saturno che uccide i figli; la vita è la figlia che rinnega e uccide la madre, è Giove che detronizza Saturno.

Giove è venuto, e giá Fausto è invecchiato di piú secoli, e Byron e Leopardi e Lamartine sono innanzi alla nuova generazione sacri come Omero e Dante, ma non sono sangue del suo sangue e vita della sua vita.

Altro tempo, altro indirizzo.

Sento mormorare intorno a me con aria di spavento: — La nuova generazione è materialista —. E di che vi maravigliate o vi spaventate? Il materialismo è uscito trionfante dal seno stesso del mondo hegeliano ridotto in frammenti. E che cosa è il materialismo, non il materialismo abbietto e volgare, ma nel suo senso piú elevato? È il mondo che si riconcilia con la vita, e ne prende possesso e pone ivi i suoi ideali, e, gittandovisi entro, partecipa le sue gioie e le sue amarezze, fatto, di contemplatore scettico e inquieto, sereno attore e soldato. Fausto non domanda piú: — Cosa è la vita? —; ma l'ama, la gode. Consalvo non dice piú:

> Due cose belle ha il mondo:
> Amore e Morte;

ma dice: — Una cosa bella ha il mondo: l'amore —; e non timido amante, in luogo di gemere e sospirare, conquista e possiede Elvira. Questa riabilitazione della materia, vale a dire del lavoro e dell'azione, questo inno alla Salute, alla Forza, alla Gioventú, questa serietá della vita terrestre, sí che, in luogo di fantasticare su di essa, l'uomo lavori ad assimilarsi la Natura e farla sua, questo risensarsi delle stirpi, che, racquistata coscienza di sé, piene di ambizione e di avvenire, si preparano ad adempiere seriamente la loro missione su questa terra con giovanile baldanza, questo è la Musa nuova, che sperde da sé quel mondo fosco e vaporoso di spettri, di visioni, di simboli e di contemplazioni.

Quel mondo non è piú; o piuttosto, come niente muore e tutto si trasforma, esso è questo medesimo mondo, il quale ha perduto il suo lato negativo e ritrovati i suoi ideali.

Quel mondo non è piú: quel ciclo è giá percorso, e l'uscio è chiuso di questa terra d' immortali ombre.

Ma c' è qualcuno de' viventi che picchia e vuole entrarvi. Chi picchia? È Giovanni Prati.

Ed entra, e, tocco il cuore da profonda commiserazione, dice: — Voi eravate tutti illustri malati: il vostro nome è Armando. E poiché vi ho compresi, vi ho guariti. Io ho narrata la malattia e rimedii. « Ho notato una malattia morale e scrissi un libro » * —.

Orlando è divenuto don Chisciotte!

Consalvo è divenuto Armando!

Don Chisciotte, impressionata la fantasia dal mondo cavalleresco, ci vive entro, e il contrasto tra quel mondo della sua fantasia messo in maggiore evidenza dal suo contrapposto, Sancio Panza, e la vita reale in cui pur si move ed opera, si risolve in un'allegra ironia.

Il concetto è semplice, chiarissimo, popolare e di effetto irresistibile.

Armando al primo disinganno, abbandonato da Clara, si sente trafitto mortalmente il cuore, e guaste tutte le sue idee intorno all'esistenza. Cade in una perfetta atonia, la quale al contatto della vita reale si risolve a poco a poco in un fantasticare ozioso e micidiale su i misteri della vita, con tale esaltamento che il senso del reale gli sfugge, e tratta le ombre come cosa salda, e la vita come ombra. Viene il punto del risorgimento e della guarigione, ma quel punto è contemporaneo con la morte. Guarisce e muore.

Niente d' ironico v' è in questo concetto. È una rappresentazione diretta e seria del mondo come si presenta ad Armando. È il mondo dal punto di vista di un malato, e perciò condannato e annullato.

Superfluo è celebrare la magnificenza di questo concetto. Prati può dir con giusto orgoglio: — « È un pensier del mio capo » —.

Si apre la scena. È una tempesta. Armando ripara nell'abi-

---

* Epigrafe dell'*Armando*.

turo di un pastore, che lacrima sopra due suoi fanciulli, sorpresi e uccisi dalla bufera.

> Armando stette
> A udir quei gridi; e non gli uscia che questo
> Suon dalle labbra:
> — Inutile ogni cosa!
> Gran fallacia e non altro —.

È la malattia nel suo stadio prosaico, qualche cosa di simile alla morte: « anima estinta », dice il poeta, e se non estinta, certamente stupida.

Che cosa è la Toscana innanzi a questo malato? Che cosa lo ferma e lo impressiona? Una zingana, a cui chiede la ventura.

Palestro, Montebello, Superga non gli dicono nulla. Quei luoghi pieni di tante memorie non gli offrono che un invalido di Sant' Elena, rimbambito e cantatore del tempo andato.

Nelle Calabrie è un lupo che lo fiuta e lo lascia vivo. Piú in lá è ser Calluga, vecchio patriota abruzzese, a cui Plutarco guastò il capo, uscito dalle carceri matto. Poi incontri un becchino, che fa epigrammi scavando una fossa, e pochi passi oltre, una taverna e scene di ubriachi.

Che cosa offre la Sicilia a questo malato? Un assassino rifuggito ne' boschi.

Che cosa Napoli con le sue cento maraviglie? Una conchiglia su cui il malato almanacca.

Questo mondo di ser Calluga e di Pachita, questo mondo d' invalidi, di becchini, di ubriachi, di matti, di zingane, di lupi e di conchiglie, questo mondo del delitto e del dolore, parto osceno, che rende immagine del decadimento e della dissoluzione, è l'eco, il di fuori della sconvolta immaginazione del malato, è il mondo della negazione e del mistero, materia di tante sublimi ispirazioni, e condotto qui fino ad un limite che condanna sé stesso, e si rivela falso.

L'uomo di questo mondo, che era di luogo in luogo, stupido a tutt' i miracoli della vita e della bellezza, sente una singolare predilezione pe' cimiteri, pei ritrovi plebei, per le taverne, per

le foreste, per le rupi, per il selvaggio e il primitivo, e prova un'amara voluttá a trovarvi e straziarvi sé stesso, a cercarvi una dimostrazione palpabile di quel concetto dell'universo che gli frulla pel capo, sí che ciascuna vista aguzza la sua malattia, e insieme la raddolcisce, cavandolo da quella quietudine stanca ed inerte che è morte, e aprendo il varco alla lacrima, al lamento, al fantasticare, al sognare. L'anima è sempre ammalata, ma ora è almeno attiva, le sue facoltá sono in esercizio, e può essere eloquente, può narrare sé stessa.

Qual è dunque questa malattia morale? È il concetto stesso che è l'anima di Manfredo, di Amleto, di Fausto, di Leopardi: è l'uomo che si pone come lo Spirito, l' Infinito, e cerca e non trova sé stesso nel reale, e rimane *desiderio senza potere*, enigma straziante di rincontro al quale si consuma e si frange. Non è la tale o tale malattia morale: è la malattia morale in sé stessa, la malattia dello spirito: era la tragedia, ora è la malattia.

La prima volta che si rivela chiaramente il male è dopo l' incontro di Armando con la zingana. Ivi ha commesso direttamente il peccato, che è la sostanza della sua malattia; ha voluto strappare il suo segreto all'avvenire, e i suoi misteri al sepolcro. Ivi si sente desiderio infinito e impotenza assoluta.

Il suo male giunge all'ultimo stato di acutezza a Roma, sede dell'Arte. Innanzi a quella cittá, suscitatrice di tante memorie di una vita sana e poderosa, esclama:

O inutile mia vita!

E, avoltoio feroce contro sé stesso, la nega, la maledice, corre al suicidio; il male, giunto alla sua ultima punta, si risolve; una vena di tenerezza, e la prima lacrima prenunzia la crisi.

— T'allontana da me, fatua farfalla,
Ch' io giá non sono un fior per impregnarti
L'ali di dolce ambrosia; e non un raggio
Di foco in ver, per consumarle, io sono.
T'allontana da me, vaga sembianza

De' miei giovani dí: polve dipinta,
Vile e fugace. —
E si tergea dal viso
Alcuna stilla di sudor, se pianto
Forse non era.

La malattia di Armando è pervertimento di ragione, non di cuore. È in lui rimasto illeso un fondo di bontá che lo salva e lo guarisce. Natalina, da lui beneficata, prega per lui. E la preghiera è esaudita. Armando a Roma ritrova infine sé stesso, ritrova l'Arte, ritrova Arbella, figlia dell'Arte. L' incanto è sciolto; la malattia è guarita: Armando ama Arbella.

Qui finisce la parte lirica della sua vita; comincia il dramma. Armando non è piú solo, ha trovato un fuori di sé in cui si riconosce e si acquieta; era artista, riafferra l'arte; raggiunge la sua prima esistenza, quando non era ancora macchiata dal nome di Clara, e sente in sé rinascere la forza di amare, e si riconcilia con la vita. Cessa la sua esistenza a solo; oggi esiste a due, ci è lui e Arbella, ora armonia, ora dissonanza: ci è il dramma con tutte le gradazioni della vita reale; in mezzo alla poesia spunta la prosa.

Armando rivive; il mistero della vita è sciolto; il segreto della vita è Amore; l' ideale che andava cercando è trovato, è Arbella; Arbella è l' Infinito.

Ma in questa vita nova non è spento il germe del male che vi si sviluppa immediatamente, si sviluppa nel seno stesso dell'amore. È Arbella che riapre la piaga:

— Ricordiam, ricordiam. Senza rimorsi
È un divino splendor dell' intelletto
La ricordanza. —
Il cupo Armando tacque.

Armando cerca in Arbella l'obblio. Arbella risponde: — Ricordiamo! —. L' incanto è rotto: ricomincia la malattia.

Perché Armando ritorna malato? Perché ha preso per Ideale

vero e assoluto, per obblio infinito Arbella, una delle sue tante forme, o figure, come susurra lo Spirito dell'amore:

> Beltá della Natura,
> Fuggevoli in un dí,
> Non siete che figura
> D'un Dio che non è qui.
> E in te pur anco, Arbella,
> Quel grande Iddio non è:
> Sol, come in onda stella,
> Splende riflesso in te.

Armando, desiderio infinito, non sente piú sé stesso in Arbella, che si rivela creatura, sottoposta al tempo e alla ricordanza, fuori dell'obblio.

E che cosa è la ricordanza?

La ricordanza è Clara, la traditrice, che gli balena nella stessa immagine di Arbella e si confonde con quella; è il suo contrario (Mastragabito), che insidia Arbella e la scopre mortale; l'armonia e l'oblio è svanito; non hai piú l'amore, non hai Armando e Arbella; in Armando comparisce Mastragabito, il Male, e in Arbella si rivela Clara, la Morte.

La ricordanza è l'enigma che risorge, è la malattia che ricomincia con fenomeni piú acuti e piú pronunziati. Arbella è sana, perché si sente mortale; Armando è malato, perché si sente desiderio infinito e impotenza infinita, e non può comprendere questa contraddizione, non può scioglier l'enigma: si sente « naufrago... in un mar senza fine »:

> . . . . Venire al mondo
> Con superbe nature, e non poterlo
> Dominar come numi.

Ricomincia le sue corse, seguíto dalla pietosa Arbella: e spesso si mette la mano sul core e grida: — Dimentichiamo! —. Scorre i volumi della sapienza, e medita e scrive; ma una voce gli suona: — Ricordare! Ricordare! —, e di nuovo la mano sul

cuore. La malattia acquista carattere visibile: « i suoi occhi, nella concitazione, pigliano strani splendori, poi si annebbiano, gli cascano inerti le braccia, e resta muto... il passo interrotto, gli occhi immobili e freddi come di vetro, e i sospiri tardi e lunghi » *. Allora, come in un sogno magnetico, la sua vista si fa piú lucida, e vede; vede il passato, vede i suoi pensieri divenuti creature. « La mia mente è lucida come il cristallo dell'Olimpo. Quante immagini alate mi girano intorno! Quante melodie, vecchie e nuove, mi risonano negli orecchi della memoria! » E sono le immagini del passato e i suoi dubbi, i suoi concetti, le sue fantasmagorie, l'eterna ricordanza, Mastragabito e Clara e la Madredea, e le forme piú strane del cervello, lá, organizzate, viventi: mondo di malato! Queste forme hanno un aspetto cosí simile al vero, che riscosso confonde visione e realtá, apparenze e sostanze, con pochi lucidi intervalli ne' quali acquista coscienza chiarissima della sua malattia. Udiamo:

Ah! se un altro io nascea coll' intelletto
Parco e sereno, colle ingenue fedi,
Tra le belle armonie della Natura
E al soave baglior d'una speranza,
Che vien dal Cielo, e al Ciel, come si narra,
Torna indefessa, questo amor d'Arbella
Unico, forte, solitario, immenso
Dentro l'anima mia si leverebbe,
Come il sol nelle sfere. E a me tutt'altro
Saria parso quest'orbe e Chi lo fece,
E cui fatto egli fu. Ma poi ch' io nacqui
Tal come io sono, vaneggiar che giova
Dietro ciò ch' io non sono? o luminosa
Libertá del voler! Come la penna
De' filosofi è pronta a celebrarti,
Sovra una carta, che poi stride oscura
Piú dell' inchiostro e piú dell'aura è lieve!

---

* *Armando*, pag. 361.

Finisce con lo scherno, testimonio della malattia.

La quale giunge al suo ultimo stadio, sino all'allucinazione, scambiando persone reali con i fantasmi delle sue visioni, una giovanetta scozzese con Pachita, o un erbajuolo con don Porzio, il filosofuncolo.

Ma, giunta qui, la malattia si risolve. La preghiera di Natalina lo sanò una prima volta. Ora lo sana la preghiera di un carbonaio e della sua famiglia, i suoi beneficati. Mastragabito, il male, è vinto.

Clara anch'essa è vinta, il dualismo scompare; Arbella è sua, interamente sua; Armando intuona il primo ed ultimo canto del Risorgimento.

> Più non temer. Nel Dio
> Presente alla tua fede
> Giurerò fede anch' io.
> E il breve nido e l'aria
> Della terrena sede,
> Colomba solitaria,
> Dividerai con me.
> . . . .
> Serba per te, o Signore,
> La gloria e la possanza
> A noi consenti amore
> Lieto, profondo e pieno,
> O nell'oscura stanza,
> Della gran madre in seno
> Lasciaci riposar.

Armando riconosce sopra di sé il Signore, e l' invoca, la prima volta l' invoca; abbandona la gloria e la possanza, l'eterno volere e non potere, interno suo avvoltoio.

Ma l'amore « lieto, profondo e pieno », è anch'esso l' infinito, anzi esso solo è l' infinito; Arbella che ama è la sua colomba in questo « breve nido » che si chiama la terra. Ma domani?

Armando non si oblia in Arbella, ma l'oltrepassa; il suo desiderio infinito non può essere appagato che in seno all' In-

finito; e, mentre è cosí presso a possedere l'amata, domanda in sogno: — Quale sará il mio domani? —, come giá domandava a Pachita.

Cosí la sua guarigione è contemporanea con la morte; Arbella e il Domani si confondono; ed egli morendo profferisce le parole che annunziano la sua guarigione: — « Signore! Signore! accogliete con voi l'anima mia... e fatela degna di rivedere Arbella ».

— « Che nozze terribili! » —, esclama il volgo.

No: questo è « il giorno dell'amore ».

Armando non potea possedere Arbella che in cielo, dove il desiderio infinito è godimento infinito.

Tale è il malato, e tale è il mondo della sua malattia. A sua contraddizione, ad antagonismo ci sta il mondo della salute, il mondo della fede ingenua, della vita operosa. Accanto ad Armando, agitato dal pensiero, e alla spoglia fluttuante di ser Calluga i pescatori remigano, cantando la felicitá e l'amore, i pastori intuonano i loro inni campestri, e il mondo maculato dall'umor nero dell' infermo spunta nella sua magnificenza come natura e come storia sotto i vivi colori dell' immaginazione del poeta; il quale, conscio del malore e presago de' rimedii, è come il coro, sentimento e moralitá della favola.

Il contrasto che a volta a volta e in varie forme si rivela dapprima, prende in ultimo una forma fissa, e converte la favola in un vero dramma. Il contrasto è mastro Pagolo e Arbella; il primo la sana ragione, il buon senso; la seconda schietto amore e fede, immagine cosí serena e pura, quanto l'altra è turbata.

La favola, finché rimane in regioni umane, è una lirica che si trasforma in dramma. Ma, partecipandovi le essenze e le forme celesti, prende proporzioni epiche, diviene non la storia particolare di Armando, ma la storia dell'universo, ed arieggia alle colossali proporzioni della *Divina Commedia* e del *Fausto*.

Smisurata ambizione e confidenza di poeta! che, avendo dinanzi un concetto a cui è appena bastevole una vita d'uomo, ha creduto poterlo incarnare e colorire in pochi anni d' interrotto e distratto lavoro!

Le forme soprannaturali evocate dal poeta appartengono a tutte le mitologie, e sono apparizioni dello spirito infermo, che pure mantengono un lato obiettivo, rappresentando il bene ed il male, la salute e la malattia, la natura e lo spirito, quell'antagonismo insoluto che è l'enigma del mondo e la malattia di Armando.

Ma in materia d'arte il concetto è nulla: la forma è tutto. E la forma è falsa.

Il vizio della forma è in questo che il poeta, volendo abbattere questo mondo di Goethe, di Byron, di Leopardi, divenuto il mondo della malattia, in luogo di prendere le sue ispirazioni e le sue forme nelle fresche aure di una realtá sana e robusta, creare la poesia nuova, dove il malato rimanesse estraneo e perpetuamente contraddetto, ha preso ad imprestito le sue forme da quello stesso mondo contro il quale impreca.

Quel mondo è qui riprodotto non nella sua grandezza derivata dalla sua originalitá e sinceritá, ma in ciò che ha di piú difettoso.

Il proprio di quel mondo è la possanza di fantasia, per la quale ciò che ci è di piú etereo ed impalpabile, acquista carne e polpa, e simula tutta l'apparenza della vita reale. E perciò è arte.

Amleto, Fausto, Mefistofele, Margherita, Manfredo, Consalvo sono non pensieri figurati, ma creature proprie e vere: sotto al discorso e al sentimento c'è sempre la rappresentazione, il mondo còlto nell'atto della vita.

Non è il pescatore che canta meccanicamente canti d'amore, ma è amore rappresentato: non ci è l'invalido, reminiscenza di Waterloo, ma ci è Waterloo.

Certo, nel *Fausto* abbiamo allegorie accanto a vive e vere rappresentazioni; ma sono la parte meno lodevole del poema, e se lí hanno un certo valore per la novitá e la freschezza de' concetti e delle forme, qui perdono anche ogni importanza, divenuti quei concetti e quelle forme luoghi comuni.

Il Prati ha tenuto un processo, che mi par proprio la negazione dell'arte. In luogo di dare a' suoi fantasmi tutta l'appa-

renza della realtá, si studia di togliere ogni illusione a' lettori, quasi volesse gridar ben alto: — Guardate che questi personaggi non sono che pensieri e apparizioni simboliche —.

Diamo qualche esempio.

Armando è crucciato dall'enigma dell'esistenza. Il poeta esprime questo concetto, evocando i quattro elementi, e il Dio Pane, e lo Spirito, e facendo a ciascuno recitare un'ammonizione all' « omuncolo » che osa penetrare ne' misteri della vita.

Armando riacquista l'amore dell'arte, sente l'arte. Il poeta, in luogo di rappresentare questo momento cosí poetico della risurrezione dell'anima, ti presenta delle statue simboliche che in sogno sembrano ad Armando creature viventi.

Cosa sono quegli elementi, e cosa sono queste statue? Sono concetti figurati.

Mefistofele è un personaggio cosí vivo e distinto, come Fausto e Margherita. Mastragabito è un sogno di Armando, un parto della sua immaginazione malata e non lasciato indovinare, ma detto espressamente.

Che cosa è Mastragabito? È la metafisica di Armando espressa per via di simboli appena abbozzati.

Che cosa è la stessa Arbella? È la fede opposta alla scienza vana e prosuntuosa di Armando.

Il pensiero nell'arte dee esser talmente profondato nella forma che vi si perda, come pensiero. Poco importa sapere qual è il concetto di Beatrice. Ciò che importa è che Beatrice sia vera forma, e dove nella *Divina Commedia* è semplice allegoria, ivi perde il suo interesse poetico.

Qui le forme sono sí scarne, la loro rappresentazione è cosí superficiale, che rimangono uccise dal pensiero.

Il poema è perciò propriamente un mondo lirico, perenne emissione di pensieri e sentimenti, dove non penetra né vera azione, né vera passione. Gli è come un libretto in musica, dove la parola è nulla, e la musica è tutto.

Prendete la scena in cui Arbella si presenta la prima volta agli occhi di Armando, amata, amante. Ciò che vi è di umano

è volgare. Invano cerchi il delirio e il fremito dell'amore, l'entusiasmo nell'anima che risorge all'amore. Armando dice:

— Arbella, Arbella, tu non sai ch' io t'amo! —.

E l'amore d'Arbella è espresso in queste parole:

. . . . la piagata al core
Dall'alta freccia.

E la parola si trasforma immediatamente in suono musicale, e l'amore prende forma di pensiero e di simbolo ne' canti dell'ape, della farfalla, della rosa, e dello spirito dell'Amore. Di modo che come qualche cosa di umano e di reale s' inizia, vanisce nel mondo del pensiero simbolico. Diresti che la vita non ha tempo di formarsi, perché l'anima n'esce immediatamente e se ne stacca, e non appena ella si annunzia, che si trasforma o in sentimento o in pensiero filosofico sotto figure allegoriche.

Cosí in questo mondo evanescente nulla vi è di plastico o di formato o di compiuto: perciò vi manca e l' illusione che incatena l' immaginazione del lettore, e l'emozione che sveglia i vari affetti dell'anima.

Il lettore innanzi a tanta onda di forme e immaginazioni bizzarre, insensate per sé stesse, e intelligibili solo per un significato appiccatovi, sta sempre in sul domandarsi: — Che ha voluto fare Prati? —. E quando l'ultima parola del lettore è un: — Che ha voluto fare il poeta? —, l'effetto estetico è fallito.

La favola può avere interesse anche come pensiero o moralitá, ma a patto che, come favola, abbia in sé stessa un valore assoluto, sí che sia un fatto poetico in sé compiuto: non una spiegazione, ma una rappresentazione vera e perfetta della vita. Alla spiegazione penserá il lettore a suo agio; ma è necessario che egli riceva l' impressione immediata delle cose e degli uomini

che gli si spiegano innanzi, non parlando o filosofando, ma esistenti e còlte in questo o quell'atto dell'esistenza. Allora il lettore si sente divenire immediatamente l'eco riflessa e partecipe di quella vita, e ci sta dentro e vi si oblia e gode.

Qui è l'effetto estetico, qui è quello che si dice dilettazione estetica.

Un matematico, ottuso alla poesia, domanda: — Ma cosa dimostra questo? —.

Guai! quando il lettore rimane rigido e come staccato da una poesia, e domanda: — Ma cosa significa? cosa ha voluto fare il poeta? —.

Questa domanda se la fará certo, ma quando l'effetto estetico è compiuto ed esaurito.

Qui il poeta stesso sembra soggiacere ad una preoccupazione che non ha niente di estetico. Teme di non esser capito, e che il lettore getti via il libro, dicendo: — Ma che mattezze son queste? —. E perciò spiega e torna a spiegare, sempre col pensiero innanzi, e a quello accomodando la rappresentazione. Cosí le forme sono solo abbozzate, la rosa appena piglia figura, un vento non amoroso ma nemico l' investe e la schianta: e ciò che rimane innanzi al lettore non è la rosa nata morta, ma il gelido pensiero o il puro spirito * che agghiaccia l'esistenza e l'arte, non dando allo spettro una simulazione perfetta di vita, ma dando alla vita un continuo significato di spettro, ombra, vacuitá, apparenza; ciò che è distruggere ogni illusione e avvelenare la poesia nella sua fonte.

Il concetto stesso ha questo vizio, essendo nato non da un sentimento pieno e immediato della vita, ma da idee metafisiche preconcette e da fini estranei all'arte; sicché il libro sembra uno sviluppo, sotto forme e figure simboliche abbastanza trasparenti, di una serie di concetti, anzi che la rappresentazione diretta e immemore della vita.

Né mi si dica che il concetto è pur cosí nato in capo a Dante

---

* Spirito d'amore, pag. 176.

o Goethe, perché il vizio d'origine è stato in quelle possenti nature poetiche riscattato dal vivo sentimento dell'arte e della vita.

Certo, questo concetto del Prati è in sé stesso altamente poetico, e se non ti dá un mondo epico o drammatico, te ne dá uno splendidamente lirico, ed è il perpetuo svanire delle forme, il loro eterno divenire, il trapasso di forma in forma. Ma il Prati non ha compreso, o meglio, non ha sentito che la forma, perché diventi o trapassi, dee esser forma cioè nella piena simulazione della vita, ombra pur se volete, ma ombra come Francesca da Rimini, o Ugolino, o Mefistofele, o Consalvo. Cosí il divenire o il trapassare è tragico, e il lettore può sentire per quelle forme tutte le emozioni di una creatura viva, dolore, terrore, ansietá, curiositá, voluttá, tutto ciò che è umano. Forme che passano senza lasciare vestigio delle loro personalitá e della loro vita, sono forme né storiche, né poetiche; sono numero, sono meri accidenti privi di valore.

Nessuno ha spinto tant'oltre questo invitto divenire e trasformarsi dell'esistenza che Victor Hugo, specialmente nelle sue *Contemplazioni*; ma in quelle pagine, quante emozioni, quanti strazii! quale pienezza di vita! la forma passa, ma vendicata, con la superbia e la coscienza di Prometeo.

La forma non è poeticamente viva se non dispiegandosi come natura e come sentimento: ove ciò manchi, non può destare alcuno interesse per la sua sorte e per la sua vita.

Qui questo scarno e magro della forma si rivela nell'espressione, se vogliamo discendere in regioni piú basse.

La forma manchevole come natura, diviene figura.

La forma manchevole come sentimento, diviene rettorica.

Le apparizioni sono in gran parte figure di concetti astratti, e si pongono e si esprimono come figure. La stessa Arbella è piú figura che creatura indipendente o compiuta. E in queste figure il sentimento rimane come strozzato e incapace di svilupparsi, rimane ineloquente.

Arbella ama di sconsolato amore. Il poeta prega la Vergine per lei.

Così alterna com' è, così beata
Nella diversa visïon delle arti,
Tu la vedi ogni sera inginocchiata,
O Madre, a supplicarti!
Ogni notte, di pianto arse le ciglia,
Ella t'apre il dolor che la conquide,
E al vecchio padre, per pietá di figlia,
Ogni mattin sorride!
Ma tu vedi e tu sai, Madre, gli affanni
Di quell'anima ardente e vereconda,
E come al serto de' suoi giovani anni
L'amaro tosco abbonda
Ah! se mai non trovasse il novo affetto
Sulla terra od in ciel grazia, né loco,
Spegni piuttosto nel virgineo petto,
Madre, l' infausto foco!

Or noi avremmo voluto in questa figura, figlia dell'Arte e di Roma, in questa figura ardente, vereconda, innamorata, addolorata e lacrimosa, non epiteti, ma alquanto di quel dolore e di quell'ardore.

Nel dí delle nozze, Arbella, parata a festa, attende il fidanzato, il tanto amato e desiderato, e indovina da un gesto del padre la sua sventura.

Egli è morto!... O Madre! o mia povera Madre! chiamatemi con voi.

MASTRO PAGOLO

Arbella... son vecchio.

ARBELLA

(gittandosi alle sue ginocchia)

Perdonami, padre mio!... Starò sempre con voi... Per caritá, non lasciarmi!... Salvami, salvami!...

LISA

Ecco il giorno dell'amore!

MARINA

Che nozze terribili!

Cosí finisce il poema.

Al lettore non è lasciato un momento d'oblio.

Il sentimento è troncato, quando è appena una interiezione, e prima che diventi eloquente. E quando l'animo è per intenerirsi, sopravvengono le esclamazioni di Lisa e Marina e lo strappano da quella vista e lo trasportano in altri orizzonti, nel regno dei simboli e delle allegorie.

Cosí la forma, come vita naturale, rimane involta e astratta, rimane figura.

La forma, come vita spirituale, come sentimento, diviene rettorica.

Armando è un personaggio rettorico, e il poeta nella sua qualitá di spettatore consapevole e partecipe, è anch'esso un personaggio rettorico.

Se Fausto fosse per lungo tempo quello che è rappresentato nel suo soliloquio, sarebbe un Fausto rettorico e noiosissimo. Ma quel soliloquio non è che il punto di partenza. Fausto ringiovanisce e attraversa con tutte le passioni di uomo le varie forme dell'esistenza. Cosí Fausto può essere un personaggio poetico.

Armando è Fausto, quale comparisce nel suo soliloquio, e i suoi discorsi non sono che quello stesso soliloquio, sminuzzato, amplificato, guardato da altri lati. Ripetizione sazievole di un' idea fissa, Armando riesce prolisso, intollerabile e poco interessante: diviene rettorica.

E a questa rettorica partecipa spesso anche il poeta, quando cerca per via d'amplificazioni destare sentimenti e impressioni alle quali il lettore non è punto preparato.

Come esempio di splendida rettorica additiamo le prime pagine. Il poeta si sforza di trasmettere negli altri una folla d' impressioni e di sentimenti, e non si accorge che il lettore, nuovo di tutto ciò che gli si agita pel capo, lo guarda con gli occhi spalancati, come volesse dire: — Ma che vuole costui? —.

Armando e il poeta sono i due punti fissi intorno a cui gira questo mondo fantastico, mondo di spettri e spiriti erranti dirimpetto Armando dal suo punto di vista di malato, ma dal

punto di vista del poeta mondo dell'amore, della libertá, della fede, mondo pieno di valore e di poesia per le nature sane, semplici, schiette.

Il poeta è l'antagonista d'Armando.

Armando vaneggia su di una conchiglia; il poeta descrive le magnificenze della natura, e narra i miracoli della storia. È lo stesso mondo veduto da due lati. Le impressioni del poeta danno rilievo a' vaneggiamenti d'Armando, e mettono in risalto la malattia.

Ma Prati non ha veduto che se volea uccidere quel vecchio mondo di spettri e spiriti erranti, non potea riuscirvi con ragionamenti, descrizioni e movimenti patetici, ma con la rappresentazione di una vita ricca e sana, sede dell'amore e della libertá.

I suoi ragionamenti, considerazioni, meditazioni sulla vita hanno la stessa forma dei discorsi di Armando, hanno una forma malata. Una vita del puro pensiero, in che è la malattia di Armando, non può esser distrutta da pensieri opposti, sarebbe lotta d' idee, non sarebbe poesia; ma dee esser distrutta dalla rappresentazione di una vita tutta azione e sentimento, realtá sana e robusta.

Il ragionare, il meditare, il fantasticare, in luogo di operare e sentire, è questa la malattia; se il poeta che si crede sano, fantastica, e ragiona e medita, il poeta è malato anche lui senz'avvedersene.

Il medico d'Armando non poteva esser lui, e forse non è nato ancora. Armando potrebbe qui rispondere al suo medico: — « *Cura te ipsum* » —.

Ragionamenti l'uno, ragionamenti l'altro, tutto ciò protratto per sí lungo tempo diviene un'esposizione prolissa, stancante e rettorica.

Quel mondo della malattia che nel concetto dovea esser distrutto, è esso che in questa forma uccide quanto vi è di sano: l'amore, la libertá, la fede, l'azione e il sentimento.

E perché questo? Perché il Prati è nato e cresciuto in questo mondo splendido di Goethe e di Schiller, di Byron e di Leo-

pardi, perché, se malattia v' è, quella malattia serpeggia anche per le sue ossa, invade la sua anima.

Ohimè! Prati, non ti adirare. Noi siamo tutti malati; in tutt' i cuori, *anche nel tuo, ci è un po'* d'Armando; e il medico che dee guarire la malattia non appartiene alla nostra generazione.

Forse qualcuno che s' ignora nelle tante universitá del mondo civile è il predestinato, la Musa nova.

Ti lampeggiò innanzi un « novo calle », e ti sei trovato nel calle vecchio. Quel mondo ti ha imposto le sue forme, ha riempiuta la tua anima delle sue reminiscenze. Tu hai scritta una musica, nella quale a volta a volta si ricorda Donizetti, Rossini, Bellini.

No. In questo libro non trovo quel sentimento vivo e presente della bella natura e della storia, quella coscienza della gioventú, della forza, della fede operosa, quell'entusiasmo e quasi tripudio di una vita rigogliosa, quella fresca onda d' impressioni giovani e pure, che prenunzia le grandi cose e può far dire: — « È un pensier del mio capo ». E il mio « calle » è « novo » —.

Il poeta è ancora piú profondamente malato di Armando: perché Armando si sente malato, e il poeta si crede sano.

Il poeta disprezza il secolo in cui vive e che chiama infelice, giudica gli uomini, in mezzo a cui erra solitario, con lo stesso occhio di Armando; questo mondo sano della gioventú e dell'opera lo vede e lo descrive nelle memorie del passato, delle quali risuona la mesta eco ne' canti de' pescatori, de' pastori e de' gondolieri; il presente innanzi a lui sta come la terra de' morti, dove grandeggiano, maestose rimembranze, Roma e Venezia, e appena nel suo petto è qualche oscura speranza di una seconda Italia riconciliata con l'antichissima Ausonia, avvenire lontano, « supremi anni », in cui sonerá

. . . . come una dolce
Nota materna, di Virgilio il canto *.

---

* *Armando*, pag. 368.

Questo scontento del presente, questa ribellione contro il secolo, questo ideale collocato nel passato, è appunto la vecchia Musa de' nostri poeti, e in regioni piú alte è appunto quel mondo dello spirito, che non si riconosce nella forma e se ne stacca sdegnosamente, è quel mondo della riflessione oziosa e omicida, che consuma l'anima, le chiude l'adito all'azione, e si sfoga in perenni imprecazioni contro la terra e contro la vita, a cui invano aspira.

E si comprende come, avviluppato il poeta in questi concetti, in queste tradizioni, in questi esempi, in queste forme, postosi di rincontro ad Armando come espressione di un mondo opposto, si senta a poco a poco trascinare lá dentro anche lui, e usi modi e forme compagne che lasciano dubitare quale sia piú malato o Armando o il poeta.

Si comprende come essendo il mondo di Armando sempre vivo e costante, e l'altro o reminiscenze splendide, o vaghe speranze di lontano avvenire accompagnate sempre da imprecazioni contro il presente, il risultato finale, la definitiva impressione estetica non è il presentimento di un mondo novo, il mondo della sanitá e dell'azione, ma il trionfo della malattia, che s' impone ne' suoi concetti e nelle sue forme, la voce postuma di un mondo conchiuso e giá storia.

Qui giunto, volevo conchiudere.

Volevo notare un dettato facile, peregrino, copioso di forme elette e non cercate, ma presentatesi pomposamente sotto la penna di uno scrittore maestro di verso e di stile.

E deplorare una facilitá ed una copia, che genera disuguaglianza, e fa desiderare la lima.

Volevo indicare alcuni frammenti lirici di non volgare bellezza, come la « sirventa » di Pachita o il canto del gondoliere.

E volevo dire che se a Prati fa difetto l'alta fantasia; se, ingegno lirico per eccellenza, non è uguale all'alto subbietto degno di Dante e di Goethe, è pure in tanta povertá presente tale poeta che il suo libro, caduto quasi inosservato in mezzo a una generazione distratta, meritava studio coscienzioso e serio, come si fa de' sommi.

E non so cos'altro avrei detto, quando eccomi dirimpetto un Porzio qualunque, Porzio il filosofuncolo.

Ed ebbi torto di leggergli quello che avevo pensato e scritto.

E Porzio disse cosí:

— Il concetto di Prati l'ho capito io. Il mondo dello spirito non è malattia, è mondo bello e sano, dirimpetto al quale la vita è larva e parvenza, «*pulvis et umbra*». Ma in questo mondo sano si è sviluppata la malattia dell'ateismo e dello scetticismo, e questa è la malattia di Armando, questa ha voluto combattere Prati. Sono spiritualisti Armando e Prati, ma l'uno è spiritualismo vero e sano; l'altro è spiritualismo falso e malato. Armando nega Dio, Prati l'afferma. Armando è razionalismo puro, Prati è scienza armonizzata con la fede. Armando è dubbio, Prati è veritá; Armando è malattia, Prati è salute —.

— E tu sei, diss' io, Porzio. —

Non capí, e se ne andò tutto glorioso, col concetto di Prati in saccoccia.

Ti ringrazio, Prati. Tu hai resi immortali questi Porzii, che sciolgono in distinzioni filosofiche vita e poesia, mondo a loro ignoto.

Tu sai che innanzi alla poesia non c' è libertá vera o falsa: ci è la libertá.

Tu sai che innanzi alla poesia non c' è questa o quella malattia dello spirito: ci è la malattia dello spirito, la grande tragedia.

A Porzio ciò che è di Porzio. A Prati ciò che è di Prati. Prati può dire: — Un gran concetto mi ha attraversato la mente. L'ho pensato, e l'ho tentato: basta questo alla gloria di un uomo —.

E se il concetto di Porzio fosse per l'appunto il concetto di Prati?...

[Nella «Nuova Antologia» di Firenze, luglio 1868.]

[35]

L' ULTIMO DE' PURISTI

La lettura di due grossi volumi intitolati *Lezioni di storia*, di Ferdinando Ranalli, ha risvegliato in me, e per la forma dello scrivere e per le dottrine, l' immagine de' miei primi studi e delle mie prime impressioni letterarie. Quelli erano giá per me tempi dai quali mi sentivo distante come ci fossero corsi di mezzo due secoli; ed ecco questo libro qui, stampato ora, che mi riconduce innanzi quei tempi vivi e presenti e mi dice: — Ricordati! come allora cosí ora e cosí sempre si ha a scrivere e pensare —.

Dicono sia un libro noioso e che non si possa andare innanzi senza sbadigli. Io l'ho trovato gustosissimo, perché, dotato di una viva immaginazione, mi son figurato il signor Ranalli insieme con me, giovani tutti e due, alla scuola del marchese Basilio Puoti, e come davamo opera a riempire i nostri quaderni di bei modi di dire, a rotondare i nostri periodi, a studiare con atteso animo grammatiche e rettoriche, trecentisti e cinquecentisti, pieni il petto di sacro orrore verso il forestierume, e ben risoluti a non essere mai altro che italiani di lingua, di stile e di pensiero, stando come torre fermi e lasciando pur dire gli sciocchi che ci davano la baia e ci chiamavano per istrazio puristi. Questo ritorno alla mia prima giovinezza mi ha procacciato grande diletto, e ne riferisco al signor Ranalli quelle grazie che per me si possono maggiori. Quel pensiero, quello stile e quella lingua io gli ho trovati redivivi in questo libro, ed è stato come rivedere un amico dopo

venti anni di lontananza e d' ingrato oblio, o piuttosto di dimenticanza: conciossiaché secondo il marchese Puoti « oblio » sia parola da usare solo in poesia, e di rado e con molto riserbo in prosa.

Ora dovete sapere che leggendo m' è avvenuto un caso strano, o piuttosto uno strano caso, per iscrivere con piú eleganza: ed il caso è questo, che in luogo di seguitare il chiaro Autore nelle sue dotte elucubrazioni ed investigazioni, m' interrompevo spesso, e correvo con la mente lá, in quella scuola, e mi veniva innanzi il marchese e tanti cari compagni, e molti curiosi fattarelli, e non c'era verso di ravviare l'attenzione. Sicché, letta non senza fatica e con molte distrazioni ed errori d' immaginazione la prima e la seconda e la terza introduzione, e non vedendo ancora l'Autore entrato in cammino, mi son messo a scartabellare in qua e in lá, soprattutto dove il dotto professore ragiona dei nostri piú celebri scrittori, di Machiavelli, di Guicciardini, di Sarpi, di Vico; né mi è stato possibile di far poi una lettura ordinata, come pur si conviene chi vuol darne giudizio.

La colpa non può essere del libro, considerando come gli scolari di Pisa hanno pur potuto sentirselo recitar dalla cattedra tutt' intero; sicché sono meritevoli di passare in proverbio e che si dica: — Paziente come uno scolare di Pisa —. La colpa dee essere tutta mia, che fin dal principio ho preso mala via, e mi son fatto venire in capo quel benedetto marchese Puoti, e quella scuola e quelle impressioni, e tante ricordanze della prima etá: ond' è che, fittamisi bene addentro quella immagine, non trovo piú modo di mandarla via, e la vedo lí, sempre lí, tra le righe del libro. Poiché dunque la non vuole andar via, il meglio è mandar via il libro ed ubbidire a quella, e fare il voler suo. Per la qual cosa prendo per ora commiato da voi, *signor Ranalli*, con tante scuse, e corro lá dov'ella mi grida e mi accenna.

E indietro indietro, ecco mi trovo in sullo scorcio del terzo decennio di questo secolo: quando gli uomini del '21 erano giá la generazione che passa e sorgevamo noi altri, giovanotti da

quindici a vent'anni, la nuova generazione: i predestinati del '48 e del '60. Migliaia di giovani dalle provincie piombavano ogni anno in Napoli, ed eran chiamati dal popolo gli « studenti » ed anche i « calabresi ». Venivano da' seminarii, portandosi appresso come trofei i libri imparati, il padre Soave, l'abate Troisi, il *Portoreale*, l' Eineccio, la geometria di Euclide, la *Storia greca e romana* di Goldsmith, Tasso e Metastasio; venivano in Napoli « per compiere gli studi », come dicevano, ed imparare la professione. Napoli era la cittá del sole, il faro che dovea guidarli alla gloria, il progresso. Ed il progresso era allora incarnato in un uomo, nel marchese Puoti. Di scuole pubbliche ci era appena il nome; l'Universitá era deserta: insegnava lettere italiane un tal canonico Bianchi, il quale pagava lui i due o tre suoi studenti; di lettere latine era maestro Lucignano, e di diritto di natura un abate Cutillo; Manfré rappresentava la medicina, e Pugnetti la giurisprudenza; Galluppi e Nicolini non erano ancora venuti su. I tempi sospettosi: impossibile ogni libertá di pensiero; inceppato ogni movimento letterario o scientifico; il progresso erasi andato a rifuggire sotto quest'umile insegna: « Scuola di lingua italiana del marchese Puoti ».

Ma non importa che il progresso pigli questa o quella forma, anche la piú umile e la piú innocua: ci è sempre sotto esso e tutto esso. La nuova generazione per poter sviluppar le sue forze ha bisogno di trovare innanzi a sé un passato da combattere, un avvenire da conquistare. Allora il passato si chiamava il seminario, l' istruzione provinciale; il progresso si chiamava il purismo, la scuola di Basilio Puoti. Questo santo nome, che i napoletani ricorderanno sempre con riverenza, era la bandiera intorno a cui si raccoglieva la gioventú, e questo nome significava libertá, scienza, progresso, emancipazione, lotta contro il seminario, aspirazioni ancora indistinte a nuove idee, a nuova civiltá. Il purismo fu il primo atto di questo gran dramma compiuto al '60; il primo segno di vita che dava di sé la nuova generazione volgendo le spalle al seminario.

È superfluo notare che di tutte queste grandi conseguenze e di questi profondi significati non ne sapeva nulla né il mar-

chese Puoti, né la gioventú, né la polizia. Vi era lí tutta una rivoluzione ignorata e dagli attori e dagli spettatori e dalle vittime. E rivoluzioni siffatte sono le meno reprimibili e le piú efficaci.

Il marchese Puoti, di famiglia patrizia e agiata, avea ceduto la rappresentanza e l' indirizzo della casa a Giammaria, secondogenito, dotto e onesto magistrato, il vero marchese e il vero capo della famiglia. Il nostro Basilio, rimasto marchese onorario, davasi con molto ardore agli studi. Conosceva il latino, e meglio il greco, ed avea finito per fare materia prediletta dei suoi studi le lettere italiane, pigliando posto accanto al Cesari, al Montrone, al Giordani, al Perticari, al Paravia, e a tutti quei benemeriti cittadini che si affaticavano a restituire la lingua nella sua puritá e a ristorare gli studi delle cose nostre. Al che il Puoti prese la via piú diritta e piú sicura, aprendo scuola gratuita e raccogliendo intorno a sé i piú eletti ingegni del Napolitano. Ben presto si aggrupparono intorno a lui tutti coloro che di questi studi si dilettavano: l'abate Greco, Saverio Baldacchini, Cesare Dalbono, la Guacci, il Campagna, il Ranieri, l' Imbriani e molti altri, ed egli divenne il papá, il centro della coltura letteraria.

Il Puoti tenea scuola in una vasta sala del suo palazzo, dove convenivano meglio che duecento giovani, la piú parte studenti che venivano freschi freschi dai seminari. Allora non ci erano regolamenti d' istruzione pubblica e non programmi; esami per cerimonia: d' italiano punto; né la laurea era necessaria a professare. La divisa del governo in fatto d' istruzione era questa: « non incaricarsene »; per lunga rilassatezza alcuni pochi regolamenti erano andati in disuso; monsignor Colangelo, presidente dell' Universitá, di una sola cosa si mostrava sollecito, che gli studenti andassero alla Congregazione; quanto al resto, lasciava correr l'acqua per la china, e a chi faceva atto di zelo soleva dire: — « Non te ne incaricare » —. Mi ricordo. Professore del Collegio militare, un giorno mi sfogavo col cappellano, e gli mostravo cosa ci era da fare per raddrizzare gli studi. Colui sentí, sentí; poi tutt'a un tratto mi prese per mano e disse:

— Senti un consiglio d'amico, « non te ne incaricare »: il re dice: piú asini sono loro e più dotto sono io —. Due anni dopo lo spiritoso cappellano fu nominato vescovo.

Con questo sistema si riuscí a imbarbarire le classi inferiori; ma, quanto alla borghesia, l'effetto sortí contrario alle speranze. Riunendosi da quindici a ventimila studenti in Napoli, capitale alla francese, dove erano condensate tutte le forze intellettuali del paese, meno il governo « se ne incaricava », e piú queste forze operavano e producevano. Essendo la laurea non necessaria e non difficile ad ottenere, e gli esami punto severi, in tanto concorso e gara di gioventú si sviluppò il desiderio disinteressato della coltura, l'amore della scienza per la scienza. Le scuole private, quando son considerate come succursali o appendici delle pubbliche, o, come oggi si dice, pareggiate, ed hanno per fine le ripetizioni o la preparazione agli esami, si guastano e si corrompono. A quel tempo le scuole private erano padrone del campo, rifuggitosi lá tutto ciò che ci era di vivo e di nuovo nella coltura nazionale; i giovani accorrevano dove il livello degli studi era piú alto e i principii piú larghi, e chiamavano pedanti o empirici quelli che esponevano la scienza caso per caso, con troppo minuti particolari; a' maestri non era lecito addormentarsi sul loro passato e ripetersi, incalzati da un'onda continua di emuli, larghi promettitori, e in mezzo a mobile gioventú, loro stipendiatrice e di non facile contentatura. Non fu raro il caso di vecchi maestri e sperimentati, rimasti sul lastrico, perché non piú « al corrente della scienza », come dicevano i giovani, giudici inesorabili e sempre giusti: cosí Fazzini si lasciò sopraffare dal Palmieri e Gigli dal Savarese. Questo amore disinteressato della coltura è il maggior titolo di gloria per una generazione, e il segno piú chiaro di ristorazione filosofica e letteraria: in Napoli la coltura divenne perfino arma politica, strumento di opposizione; vietato parlar di libertá, si parlava di civiltá di progresso. La gioventú usciva dalle scuole con la coscienza della sua superioritá sopra quelli che erano ne' pubblici uffizi, i piú ignorantissimi, e si sentiva separata da un governo « incivile » e « oscurantista », frasi del tempo. Il

Puoti parlava con poca stima del nobile o del prete, come di gente ignorante e oziosa; il peccato non era il nascer patrizio o il divenir prete; era l' ignoranza: mai forse non era salito sí alto il rispetto verso l' ingegno e la stima del sapere. L' impulso fu cosí vivo che tirò seco anche il re, vago di popolaritá a buon mercato e disposto, come certi antichi tirannelli, a darsi aria di protettore ed amico degli uomini di lettere. Cosí entrarono nell'amministrazione pubblica il marchese di Pietracatella e il marchese Santangelo, uomini colti, e al rozzo Colangelo succedeva monsignor Mazzetti, pieno il capo di riforme e miglioramenti, e fu illustrata l' Universitá da Galluppi e Nicolini, acclamatissimi, e il Puoti fu nominato ispettore degli studi nel Collegio militare. Re Ferdinando fece agli scienziati italiani congregati in Napoli cosí liete e carezzevoli accoglienze, che fe' girare il capo all'Orioli, il quale, cominciato tribuno con la celebre frase che « il progresso, come il sole, indora prima le cime », accolta con cosí vive acclamazioni dagli studenti napolitani, finí cortigiano col non meno celebre epiteto di « Giove » regalato al re di Napoli.

Questa fu la prima battaglia della nuova generazione contro il passato, in nome del progresso, della civiltá, della coltura, e la battaglia fu vinta senza cospirazioni e senza violenze, per la sola forza della pubblica opinione.

Di questa prima campagna il protagonista fu Basilio Puoti, tanto piú potente, quanto meno consapevole. La sua passione per le lettere e per l' insegnamento era tale che riempiva tutta la vita e non gli lasciava luogo ad altro. Il marchese del Carretto soleva ridere di questo pedante del marchese Puoti. Un altro marchese, ministro dell' interno, Santangelo, si degnava esprimergli la sua benevolenza, e il principe di Satriano, Filangieri, compiacevasi di proteggerlo. La sua famiglia era nota per antica devozione al trono. Molte erano le sue aderenze co' principali funzionarii e con le famiglie patrizie della cittá. D'altra parte lo si sapeva tutto immerso negli studi della lingua, ed estraneo affatto alle cose politiche. La sua scuola era dunque considerata passatempo innocentissimo, e lo si lasciava fare e

dire, senza ombra di sospetto. Né troppo ci era da mettersi in guardia verso di un uomo, a dipingere il quale basterá dire questo solo, che le due piú grandi ambizioni della sua vita erano divenire accademico della Crusca e maestro del principe ereditario. Nel primo intento riuscí, e n'ebbe tale compiacenza, che in fronte a' suoi libri fece aggiungere al proverbiale e simpatico « Basilio Puoti » l'epiteto di « accademico della Crusca »: e fu in quel tempo che coprí i suoi capelli bianchi sotto una elegante parrucca, non senza un certo rincrescimento di noi altri, che amavamo tanto quel nostro Basilio e quella veneranda testa bianca. Nell'altro intento fallí e n'ebbe tale pena al cuore, che fu non ultima cagione di quella malattia che indi a poco lo condusse alla tomba. Il re dovea venire a far visita al Collegio militare, e parve al Puoti occasione ottima a farsegli presentare. Il « corpo » de' professori era lí per riceverlo; e appresso erano schierate le classi superiori; piú innanzi vedevi un gruppo, dove erano parecchi ufficiali, e il comandante del Collegio, e il principe Filangieri e il marchese Puoti. Le turbolente « classi inferiori » furono raccolte tutte in una stanza, e fu dato a me l' incarico d' intrattenerle. Io, come volendo lor fare un regalo, invece della solita lezione, feci una gran lettura, né giá degli abborriti trecentisti. Lessi Cloridano e Medoro, e la pazzia di Orlando, e la morte di Clorinda, e il duello di Argante e Tancredi, e alcuni brani del *Saulle*, e la conversione dell' Innominato, con infinito diletto di quegli svelti giovinetti, tutt'orecchi, e con l'anima tutta fuori, nel volto, ne' gesti, nelle esclamazioni. Era una festa, e corsero cosí quattro o cinque ore, e nessuno se ne accorgeva, e si sarebbe tirato per non so quanto altro tempo, salvo che io venni rauco e non potei piú andare innanzi. Uscito, trovai tutti giá via, e seppi del marchese Puoti turbatissimo, e che il re non gli avea volto la parola. Poco poi, avendo pubblicato in una *strenna* un volgarizzamento dal greco, dov'era narrato dell'amore di un principe, la casta Corte borbonica fremé pensando che quel fatto avesse potuto cader sotto gli occhi delle principesse reali, e se ne menò molto scalpore, e il Puoti venne in disgrazia: il brav'uomo non se ne sapea consolare.

Il Puoti dunque non era uomo politico, non cospiratore, era un puro e semplice uomo di lettere, un « *pennarulo* », come lo chiamava Ferdinando; ma quello che seppe fare questo « *pennarulo* » si vedrá dagli effetti che il suo insegnamento produceva sulla gioventú.

Addurrò il mio esempio; e da me si può argomentare degli altri.

Avevo sedici o diciassette anni. Cresciuto in Napoli sotto la guida di Carlo De Sanctis, a cui ero nipote, riputatissimo maestro di lettere latine a quel tempo, compiuti gli studi filosofici sotto il Fazzini, mi trovavo al primo anno degli studi legali. Avevo letto moltissimi libri e di ogni materia: scrivevo versi e prose, improvvisavo anche, e tutti mi lodavano, e il maestro mi chiamava « penna d'oro », ed io una superbia che mai la maggiore: mi tenevo seriamente il piú istrutto uomo di Napoli. Avevo parte copiato, parte riassunto Hobbes, Leibniz, il mio favorito, Spinosa, Cartesio, Malebranche, Ahrens, Genovesi, Beccaria, Filangieri e tanti altri, come portava il caso, senza disegno né ordine: di storie, di romanzi e di tragedie e di commedie era pieno il capo, e tutto ci rimanea, perché avevo grande memoria. Mi avvenne che un giorno Francesco Costabile mi propose di menarmi alla scuola del marchese Puoti. — A che fare? —, diss' io. E lui: — Ad impararvi l' italiano —. Mi parve un'offesa. Ma molti miei amici ci andavano, e tutti me ne cantavano meraviglie, e ci andai pur io. La chiamavano « scuola di perfezionamento ». Vi si andava a « compier gli studi ». Moveva tutti un desiderio di maggior coltura e di stare a paro con gli altri.

Giá quel palazzo magnatizio, quelle superbe scale, quel servitore in guanti, quella sala magnifica tapezzata di libri innalzava l'animo, lo tirava in una regione piú elevata. Non so che signorile spirava colá che cacciava in fuga tutte le rozze memorie del seminario. Quel dí che ci andai io, eravamo parecchi a far l'esame di ammissione. Il Puoti volle sapere i nostri studi, e il dove, e il come, tutto minutamente; ci fe' tradurre un brano di Cornelio Nipote. Dal suo modo di scrivere parrebbe

uomo grave e compassato; ma era tutt'altro. Amenissimo, vivacissimo, pieno di motti e di lazzi alla napoletana, non insegnava, non si metteva in cattedra, conversava, raccontava spesso, si divertiva e divertiva: non ci era aria lí né di scuola né di maestro: parea piuttosto un convegno di amici, un'accademia sciolta da regole e da formalitá. A' provinciali avveniva spesso di chiamarlo maestro, e se ne turbava: voleva esser detto marchese. Per primo atto correvano a baciargli la mano, ma la ritirava vivamente e diceva: — Non si bacia la mano che al Papa —. Non volea si dicesse la scuola, ma lo « studio di Basilio Puoti », né le sue voleva si chiamassero lezioni, ma « esercitazioni ». In effetti proprie e vere lezioni non erano o spiegazioni o teorie, ma esercitazioni nell'arte dello scrivere, traduzioni, componimenti, letture mescolate di aneddoti, di riflessioni, di giudizi, d' impeti di collera, di scuse amabili, sí che era un piacere a vederlo e a sentirlo; tutto ciò che scuola o maestro o studente ha di convenzionale, era scomparso, fino le proverbiali panche, sostituite da eleganti sedie. Il marchese non solo sdegnava di esser detto maestro, ma non ne aveva l'aria e le maniere: pareva piuttosto un amico maggiore di etá e di esperienza e di studi, che stava lí compagno e guida ne' nostri lavori, e sentiva il parer nostro e ci diceva il suo, e poneva tutto in discussione, quello che diceva lui e quello che dicevamo noi. Talora avveniva che il torto l'aveva lui, e lo riconosceva di buona grazia e diceva: — Ho preso un granchio a secco —. Né questa libertá di discussione generava anarchia, essendoci differenze gerarchiche naturali, tanto piú efficaci, quanto meno imposte dai regolamenti. Il marchese era a tutti caro e rispettato, perché amava i « suoi giovani », cosí li chiamava, non studenti, né discepoli, ed era il loro protettore, il loro padre. Ci erano attorno a lui un gruppo di veterani, giovani stati lí da cinque o sei anni, e che il marchese scherzando chiamava gli « *Anziani di Santa Zita* ». Il loro giudizio era molto autorevole, e quando parlava l'un di essi si faceva silenzio, l' irrequieto marchese per il primo, e si stava a bocca aperta. Ci erano anche gli « *Eletti* », giovani che occupavano un posto

distinto, e questo nome si dava per consenso di tutti a quelli che facevano un lavoro « indovinato », componimento o traduzione. Anche il giudizio di questi aveva una certa autoritá, ed i nuovi e inesperti si lasciavano volentieri guidare da loro. Cosí nasceva una disciplina naturale, fortificata da una costante cortesia di modi, che rendea tollerabili anche i piú severi giudizi. Il marchese soleva dire che le lettere servono a raggentilire e nobilitare l'animo; ed era una grazia, quando si spassava con di bei motti e proverbii alle spese di qualche povero provinciale capitato lí o non bene in arnese, o goffo di modi, o prosuntuoso parlatore. Si può pensare quale impressione incancellabile produceva tutto questo su quei rozzi animi. Era tutta una rivoluzione morale. Dopo pochi mesi io mi sentiva un altro uomo.

Né questo solo. In quella scuola i principali attori erano i giovani. Il marchese, come ho detto, non faceva discorsi o lezioni, non insegnava grammatica o rettorica: parlava cosí alla buona, e facea notare piú per esempli che per teoriche i pregi e i difetti degli scrittori, aggiungendovi, come l'occasione portava, avvertenze grammaticali o di lingua o di rettorica. Chi ne vuole un' immagine vegga i *Fatti di Enea* coi suoi comenti. Il lavoro era tutto nostro, e serio e assiduo: i poltroni poco ci duravano e andavano via perseguitati da una di quelle esclamazioni, che il poco paziente marchese si lasciava sfuggir di bocca, quando non giungeva a contenersi e ad esclamare: — Non mi fate dire la parola disonesta —.

Vi si andava tre volte la settimana. Un giorno era consacrato alla lettura e all'esame de' componimenti, favole, lettere, dialoghi, sogni, dissertazioni, dicerie, racconti storici, novelle, di rado qualche poesia. Dopo la lettura, il marchese domandava a due o tre il loro parere, i quali ragionavano prima del concetto, poi dello stile e della lingua. La discussione era chiusa da uno degli « *Eletti* » o degli « *Anziani* », che ne discorreva ampiamente; il marchese riassumeva le diverse opinioni e dava un giudizio terminativo. Essendo la piú parte giovani colti e adulti, le discussioni riuscivano spesso brillanti e animate. Né minor gara era negli altri due giorni, destinati alla traduzione e

alla lettura dei classici. Si traduceva non piú che due periodi di Cornelio Nipote, né ci era esercizio piú acconcio da addestrare in tutte le finezze della lingua e nell'organamento del periodo. Letta la traduzione, scoppiavano da tutte parti osservazioni sopra i difetti, quando non era seppellita di un colpo sotto qualche scherzo del marchese, come: — Basta cosí: l'avete fatta tra gli orrori della digestione —. Di quante se ne leggevano, il marchese sceglieva una che gli sembrava migliore, e sopra quella faceva la correzione, sicché ne uscisse un lavoro perfetto, che ciascuno scriveva nel suo quaderno. Il giovane, sul cui lavoro era caduta la scelta, se ne usciva quella sera con la testa piú alta. Non è a dire che diligenza metteva il marchese in queste correzioni: spesso stava una mezz'ora ad acchiappare una parola o una frase che non voleva venire, e tutti a suggerirgli, e lui a dar col pugno sulla tavola e a gridar: — No! —, con una delle sue favorite esclamazioni. Ohimè! Talora la frase tanto cercata non veniva, e si finiva per stanchezza con una rappezzatura, e il marchese levava la spalla e se ne consolava dicendo: — Non è poi il Vangelo —. Dopo la traduzione si leggeva qualche brano di autore classico, trecentista o cinquecentista, e la scelta era fatta con molto gusto. Il marchese era sincerissimo nelle sue impressioni e le comunicava irresistibilmente all'uditorio, soprattutto ne' luoghi affettuosi, come la morte di sant'Alessio, o il lamento della madre di santa Eugenia, o il racconto del carbonaio nel Passavanti, o le patriottiche querele di Dino Compagni. Non riusciva con pari felicitá a comunicare la sua ammirazione quando si trattava di luoghi puramente « letterari o eleganti », come diceva: e non ricordo piú nulla delle mie impressioni, quando si leggevano brani del Caro, del Segni, del Giambullari, del Gelli, del Castiglione e di altri cinquecentisti, comeché egli ne andasse in visibilio e ci facesse notare molte « bellezze » e nelle parole e nell'artificio del periodo, ciò che egli chiamava « il magistero dello stile ».

Come si vede, i giovani erano in continuo lavoro; ma non bastava. Il marchese richiedeva che essi studiassero a casa ne' classici; e si accorgeva subito quando lo studio era poco o mal

fatto. Talora, sentendo un lavoro o una traduzione, interrompeva bruscamente il giovane e domandava: — Cosa leggete? —. Il Manzoni, — scappò su a dire un mal capitato, e il marchese si fe' rosso di collera, non perché avesse in poco pregio il Manzoni, ma perché voleva gli studi fatti con ordine e di soli classici. Aveva egli in casa una compiuta raccolta di libri classici, fatta col peculio de' giovani. Uno degli « *Anziani* » era bibliotecario, il quale dovea dar a leggere quei libri con un certo ordine prestabilito dal marchese. Si cominciava con gli scrittori piú piani, dove si dovea studiar non altro che parole e frasi, come il Sigoli o il *Novellino*; poi venivano gli scrittori che avevano stile, e prima bisognava studiar quelli di « stile naturale », come il Villani, il Cavalca, i *Fatti d'Enea*, i *Fioretti di s. Francesco*; e poi i piú artificiati e arguti e di « stile conciso », come Dino Compagni, Passavanti, gli *Ammaestramenti degli antichi* e il *Sallustio* di Bartolomeo da San Concordio: in ultimo veniva il Boccaccio che apriva la porta a' Cinquecentisti. E qui lo stesso ordine: e si leggevano prima gli scrittori piani, eleganti, forbiti, e poi i serrati e concisi, prima i liviani, e poi i tacitiani, finché non si giungeva a' due sommi e « riserbati per le frutta », Guicciardini e Machiavelli. Del Seicento permetteva di soli pochi lo studio, come il Bartoli e il Segneri, e con le debite cautele. Ciascun giovane aveva i suoi quaderni, repertorio di tutti i bei modi di dire ed eleganze pescate in queste letture, e ne' lavori faceva mostra delle sue ricchezze.

Sono convinto che niente giovi piú a rilevare gli studi letterarii ed a educare la mente, che questo assiduo lavorare del giovane, questo leggere, tradurre, comporre, notare, piú utile che non il mandare a memoria grammatiche, rettoriche e arti dello scrivere. Il marchese solea dire, citando un detto di Socrate, che il maestro dee essere come la levatrice che aiuti a partorire. Il miglior maestro è quello che pensi meno a comparir lui, e lasci fare i giovani, dissimulando la sua opera e creando in loro questa illusione che quello che imparano sono loro stessi che l'hanno trovato. Quello teniamo a mente che abbiamo acquistato col sudore della fronte: tutto l'altro facilmente entra e

piú facilmente esce dalla memoria. Mi si dice che il professor Villari abbia raccomandato queste pratiche esercitazioni sull'esempio dell' Inghilterra. Ma sollecitando un po' la memoria, le avrebbe trovate facilmente anche nella scuola dalla quale è uscito. Chi meglio di lui, come membro del Consiglio superiore, è in grado di rimettere in onore quei metodi e quelle tradizioni?

Se quello che il marchese insegnava non era « tutt'oro di coppella », per usare una sua espressione, il modo d' insegnamento, il come, era istrumento efficacissimo di educazione e di progresso. Il giovane si sentiva alzato a' suoi occhi, piaceva a sé stesso, veggendosi chiamato a leggere, comentare, discutere, giudicare, lavorare in comune, non discepolo, ma compagno e collaboratore. Un dí il marchese mi presentò al duca di Sangro. — Oh! ecco il vostro discepolo! —, disse costui. — Non discepolo, corresse il marchese, collaboratore. — Ah! ci amava tanto quel buon marchese! E noi lo cambiavamo di pari affetto. L'amore è il primo segreto del buon insegnamento. Non basta il metodo del Puoti, ci vuole il cuore del Puoti .

Chi ricordi i due ultimi capitoli della *Storia* del Sismondi, dove con tanta eloquenza è descritta la disciplina pedantesca e servile, monotona, meccanica dei nostri seminarii, si persuaderá facilmente come uno studio cosí ordinato era una vera reazione al seminario, una scuola di gentilezza e di dignitá, un esercizio giornaliero delle facoltá intellettuali e morali: era il rinnovamento, la nuova generazione che usciva dalla barbarie e conquistava in libera scuola gli istrumenti della sua redenzione.

Entrati appena in questo studio, la sorpresa era grande. Si sentiva per la prima volta parlare del « secol d'oro della favella », dell' « aureo Trecento » e del « dotto Cinquecento », e ci vedevamo sfilare innanzi una turba di scrittori, di cui ignoravamo anche i nomi. Ed io che m' immaginavo d'essere il piú istrutto uomo di Napoli! Mi sentii bestia accanto agli « *Anziani di Santa Zita* ». Sentir gettare a mare il padre Soave con la sua *Grammatica* e le sue *Novelle*, e Goldsmith con la sua *Storia greca e romana!* Proscritti il Tasso e il Metastasio! Gli ex-seminaristi si guardavano, e il marchese sempre lí ad incalzarli nelle loro

abitudini, tutto frizzi ed epigrammi. Nessuno avea scritto mai in latino o in italiano: appena barbare traduzioni dal latino; ciascuno però avea fatto qualche sonetto in vita sua; onde l'abborrimento del marchese per i sonetti. Di storia greca e romana sapevano appena; di storia italiana punto; avevano tradotto, senza intenderli e senza gustarli, Ovidio, Tibullo, Catullo, Properzio, Virgilio, Cicerone, Livio ed anche Tacito; del Tasso e del Metastasio sapevano a mente le ottave e le ariette, esercizio di memoria, non di critica; di scrittori italiani scarsa notizia e nessuno studio, perché non era mai loro entrato in capo che libri scritti in italiano e perciò di comune intelligenza si avessero a studiare. Che un italiano dovesse apprendere l' italiano, dovea sembrar loro un paradosso. Immaginatevi la sorpresa. Sentivano che non tutte le parole italiane sono italiane; che ci sono parole pure ed impure, proprie ed improprie, rozze e gentili, aspre e soavi, nobili e plebee, prosaiche e poetiche, in uso, fuori d'uso, in disuso. E tutto questo si dovea imparare con lo studio degli scrittori classici, che erano gli scrittori del « secol d'oro » e del « dotto Cinquecento » con appena qualcuno del Seicento, secondo i decreti dell'accademia della Crusca. La parola era per il marchese qualche cosa di luccicante come l'oro; soleva dire: « parole di buona o falsa lega », « parole di finissima lega », « oro purissimo », « oro di coppella ». Cosí ciascuno si avvezzò a scrivere col dizionario avanti e col suo quaderno di frasi, cacciando via le parole sospette di falsa lega, soprattutto quelle che avevano qualche somiglianza con parole francesi, per tema di cascare in qualche francesismo. Il marchese avea giurato, come Annibale, odio implacabile a' francesismi o gallicismi, ricordo, diceva, di servitú straniera, e — Bisogna ad ogni patto purgar la lingua di queste brutture, — aggiungeva. Il francesismo non era solo nelle parole, ma ne' giri, nelle movenze, ne' trapassi, nell'uso delle particelle, nella formazione del periodo; e dove non si ficcava il francesismo? Questo era il principale nemico, né è a dire quante minute avvertenze ci facea il marchese per addestrarci a scoprirlo e a guardarcene. Ci raccomandava lo studio del Cinonio per impa-

rarvi i significati delle particelle, l'arte di legare insieme le idee e passar d'una in altra: e gli parea quello studio il piú sicuro antidoto contro i francesismi. Secondo il marchese il francese concepisce e pensa in un altro modo che l' italiano; indi la differenza dello scrivere tra' due popoli. Quello che in francese suona sí bene, recato in italiano l'è una sconciatura, e ne esce uno scrivere tagliuzzato, a singhiozzi, senz'arte di passaggi e di chiaroscuri. Conchiudeva doversi scrivere con le parole del Trecento e con lo stile del Cinquecento. Non è che egli accettasse tutte le parole dell' « aureo secolo », e che dicesse o scrivesse « carogna » per cadavere, e « sirocchia » per sorella, come spargevano gli avversarii. Ammetteva supremo giudice l'uso toscano, specialmente de' contadini, di favella piú schietta, e non lodava lo scrivere troppo artificiato del Boccaccio e del Guicciardini. Nella lotta che sorse comprendo che gli avversarii usassero l'arma della caricatura ed esagerassero le sue dottrine. Ma quelle teorie con quelle spiegazioni e limitazioni ci parevano irreprensibili: e a ogni modo erano per noi un mondo nuovo cosí attraente che giá alla porta della professione ripigliavamo gli studi letterarii. Fin nella pronunzia ci perseguitava il marchese; e lo sanno sopra tutti i calabresi, ai quali non dava tregua. L'*e* e l'*o* larghi o stretti era il ponte dell'asino, e ti veniva il sudor freddo quando il marchese ripigliava la tua parola e contraffaceva la tua pronunzia. Questa severitá recava ottimi frutti presso tutti i giovani giunti di fresco dalle provincie con gli orrori della loro pronunzia, con ortografia conforme, con abitudini di scrivere viziosissime e con sconce e barbare maniere di dire, che il marchese chiamava « frasi da notaro ». « Dettaglio », « rimpiazzo », « rimarco » e parole simili, che vanno ogni dí piú scomparendo negli scrittori anche piú negletti, erano le gemme allora dello scrivere comune, e quando qualche giovane capitava ad usarle, — Ah! — faceva il marchese, come se avesse ricevuto una pugnalata. E veniva la tempesta, una esplosione di motti, di epigrammi, di epiteti sul capo dell'attonito colpevole. Diceva essere assai meglio capitassero i giovani affatto ignoranti che guasti e male avvezzi.

Perdonava non difficilmente le sgrammaticature e gli errori di ortografia, ma per gli errori di lingua e massime pe' francesismi era inesorabile. Ma per piacergli non bastava cansare gli errori: richiedeva l'eleganza. E scrivere elegante era fuggire i vocaboli e i modi usati comunemente, e sostituirvene altri peregrini e fuori della lingua parlata, come « andar per la maggiore », « saper grado e grazia », « esser di credere », « tener per fermo », e molti altri, e di cui una ricca collezione ci offre il nostro Ranalli. Quando i componimenti ne erano sopraccarichi, il marchese diceva sorridendo: — Per ora va bene: veggo che leggete i buoni scrittori —. Con questo indirizzo era inevitabile che sorgesse un modo di scrivere a tutti comune, certi collocamenti di parole, certi legami o passaggi, certi ripieni o trasposizioni o idiotismi, simpatie o antipatie venuteci dalle predilezioni o da' furori del marchese, modo di scrivere che degenerava nella maniera o nel convenzionale. Se non che dopo alcuni anni i giovani d' ingegno se ne affrancavano, e il marchese andava « allentando il freno », come diceva, e tollerava certe licenze. Soleva dire che co' giovani si dee esser severi, e fino pedanti; ma che, quando si va innanzi negli studi, si può « secondare il natural genio », perché l'eccellente scrittore è superiore alle regole, e sa quello che fa. Ci raccontava anzi che il Voltaire a taluno che gli rimproverava una sgrammaticatura, avesse risposto: — Tanto peggio per la grammatica —. Ma conchiudeva: — Queste libertá sono pe' Sommi; per voi è meglio stare alla regola —. Se dunque da quella scuola sono usciti scrittori pedanti, « peccato è *loro* e non natural cosa », e non colpa del marchese Puoti.

Principal dote dello scrivere dovea essere la chiarezza. Quando in certi periodi non si raccapezzava, « montava in bestia », frase sua, e rinnegava la pazienza e diceva: — Non si può correggere; meglio cassare e far da capo —. Attribuiva la poca chiarezza al cattivo concepire, all' ignoranza della lingua, alla fretta, e se il giovane non se ne chiamava in colpa, anzi tentava qualche difesa, lo investiva di cosí bei modi di rimproverare toscani, che colui non vedeva, non sentiva e non capiva piú nulla

e balbettava. Diceva la chiarezza esser la base dello scrivere, ma sola esser come l'acqua, senza sapore e senza odore. Voleva l'efficacia: cosí chiamava tutte le altre qualitá che danno vigore e nerbo e colore, danno il sangue allo stile. Quelli un po' aridi e fiacchi li chiamava « *de frigidis et maleficiatis* », e talora diceva: — « Manca l'utero ». L'efficacia era in certe scorciatoie e rapidi trapassi, e scelta di epiteti o di avverbii e spostamenti di parole che davano all'aspetto non so che di peregrino e lontano dal volgare. I piú guasti de' seminari erano certi « abati », cosí chiamava il marchese i preti, che avevano imparato tutto il De Colonia, avevano scritto molti panegirici, e si tenevano maestri e stavano gonfi e pettoruti. Uno di questi tali venne a lui e disse: — Ho fatto tutt' i miei studi e sono giá maestro nel seminario. Da voi non chiedo altro se non di apprendere un po' di lingua, sí che io impari a scrivere, per esempio, come Annibal Caro —. Il marchese raccontava spesso quest'aneddoto. E raccomandò l'abate a certi « *Anziani* », i quali al primo lavoro ch' ei lesse gli fecero tale una pettinatura, che l'amico si rannicchiò e non si fece piú vivo. Il marchese aborriva il rettorico, il declamatorio, il gonfio, il convulso, i concetti e le antitesi: tendeva piú verso l'Arcadia che verso il Seicento. Conformi a queste opinioni erano i suoi giudizi degli scrittori. I piú antipatici a lui erano il Tasso e il Metastasio, forse appunto perché erano i piú noti e i piú raccomandati nelle scuole. La lingua del Metastasio diceva povera e impropria; giudicava migliore il Tasso per la lingua, ma trovava biasimevole il suo periodare, anzi « speriodare »: giacché diceva che la sua ottava non aveva periodo. Aggiungeva che nel Tasso spunta giá quella corruzione dello stile, che fu poi sí grande nel secolo appresso. Il suo favorito era l'Ariosto, ma teneva miglior fabbro di ottave il Poliziano, e piú puri di lingua il Pulci ed il Berni. De' nostri prosatori metteva in cima Boccaccio e Guicciardini, artefici perfetti di stile, comeché quell'artificio gli paresse soverchio e non imitabile. Chiamava De Vincenzi, uno degli « *Anziani* », il « Boccaccino », come colui che boccacceggiava piú. Fra' piú eleganti metteva Firenzuola, Giambullari e Annibal Caro e

il « sommo » Bartoli. Chiamava Machiavelli maestro di eloquenza e di sapienza, ma alquanto negletto e disuguale nello scrivere, e preferiva di lui dov' è il lavoro piú artificioso e alla boccaccevole, come il racconto della peste e certe orazioni messe in bocca a' suoi personaggi storici. Il *Galateo* di monsignor della Casa, la *Circe* del Gelli, il *Cortigiano* del Castiglione, *Dafni e Cloe* del Caro, la *Congiura de' baroni* del Porzio, l'*Arcadia* del Sannazzaro erano capilavori: libri nella scuola studiatissimi e di cui si leggevano e comentavano i piú eletti brani. Sarei infinito se volessi dirne oltre, e chi ha curiositá di saperne piú, legga le sue opere. Ma se commendava tanto gli eleganti, non però disprezzava i semplici, come il Pandolfini ed il Cellini, anzi li raccomandava molto a' giovani ancora « sori » dell'arte. De' moderni aveva in pregio Gaspare Gozzi e teneva principe degli scrittori Pietro Giordani. Degli altri parlava sempre con un ma. Ottimo il Manzoni per lo stile, ma non puro di lingua. Eccellente la lingua del Leopardi, ma detestabili le sue dottrine. Lodava il Parini per il verso sciolto, di cui diceva maestro Annibal Caro nella sua *Eneide*. Magnificava Vincenzo Monti. Del Foscolo non accettava che i *Sepolcri*. Compativa agli scrittori fiacchi, come al Rosini nella *Monaca di Monza*, ma odiava con tutta l'anima i tumidi e arguti, come il Guerrazzi. Del resto i suoi giudizi erano vaghi e mutabili, non avendo de' moderni quella profonda notizia che de' trecentisti e cinquecentisti. Il mondo finiva per lui con l'amato Cinquecento e con qualcuno del Seicento. Il medesimo era per la scuola, vietato di studiare in troppo recenti scrittori e non ancora battezzati classici. Né il marchese aveva maggior notizia delle letterature forestiere, delle quali teneva chiusa la porta a doppia chiave per sé e per la scuola, a fine di non guastarsi lo stile. Della inglese, della spagnuola, della tedesca era quasi affatto digiuno; della francese aveva qualche pratica, soprattutto del secolo d'oro: metteva a tutti innanzi il Bossuet.

Tale era il marchese, ritratto cosí alla buona e alla naturale, come m' è venuto in memoria. Aveva mente chiara e giusta, ma anche a lui « mancava l'utero ». Aveva però qualche cosa

di piú possente: aveva cuore. Spese tutta la vita per il bene della gioventú, e in questo pose tutto sé stesso, quanto era in lui d' intelligenza e di passione e di ambizione. Ottenne cosí maggiori effetti per il progresso degli studi, che non molti altri di piú ingegno.

Il difetto capitale di questa scuola non è difficile a intendere, specialmente oggi. Vi si dava troppa importanza alla parola come parola e alla parte meccanica dello scrivere, come la formazione del periodo. Né questo studio potea riuscire a bene, segregato dal presente e dal vivo, e fondato sugli scrittori e di parecchi secoli indietro, come si fa di una lingua morta. Perciò criteri dello scrivere falsi e arbitrarii e mutabili, spesso mera antipatia o simpatia. Tra le parole scomunicate era « truppa », né valeva opporre che la si trovava in Davanzati, in Davila e altri buoni scrittori; il marchese s' infuriava e dicea che « truppa » gli risvegliava l' idea di « trippa ». Per esser puri si diveniva improprii, usando locuzioni consacrate ne' classici, tenute in Napoli eleganti e ridicole in Toscana. Lo scrivere non era piú una produzione, ma una imitazione secondo certi preconcetti o archetipi. E mi persuado come a quella ottima forma di scrivere prestabilita giungessero anche i piú mediocri, sol che usassero diligenza, e come il marchese, a cui mancava il fiuto dell' ingegno, li tenesse in quel pregio che i suoi piú valenti discepoli, come un abate Meledandri, un Pessolani, vivuti senza infamia e senza lode.

Il marchese stesso confessava che una certa esagerazione era nella sua scuola, e la scusava, come frutto del grande amor suo a' buoni studi, e diceva: — Chi ama esagera —. Stimava con ragione che una ferrea disciplina fosse necessaria a svezzare la gioventú dalle male abitudini contratte nelle scuole, che si richiedevano rimedi cosí violenti com'era il male, che chiodo ci vuole per trarre dall'asse il chiodo, e ch'egli facea come il chirurgo che par crudele ed è pietoso. Il fatto è che la sua scuola operò una compiuta trasformazione nella coltura nazionale. Si cominciò a studiare un po' meglio il latino ed il greco; venne in voga lo studio delle cose italiane anche ne' seminarii,

si diffusero nelle piú remote provincie gli scrittori classici, sorsero qua e lá scuole simili a quella del Puoti, e in poco spazio non ci fu scienziato di qualche valore che non cercasse di scrivere pulitamente. Questi effetti ottenne il marchese in piccol numero d'anni, si che poté avere il conforto di vedere insegnato a giovanetti, come materia elementare, quello ch'egli insegnava un giorno a giovani giá molto innanzi negli anni e negli studi. La missione del marchese era finita, lo scopo ottenuto, e quando io, suo discepolo, uscii a dire in pubblica accademia che il purismo non avea piú ragione d'essere, perché avea giá vinto, e che la quistione non era piú di lingua, ma di stile, il brav'uomo se ne compiacque ed accettò la teoria per buona. Ma quando fui a tirarne le conseguenze, si ribellò, o piuttosto chiamò me un ribelle. Nondimeno gli ebbi sempre tale riverenza e devozione che gli screzii letterarii non furono sufficienti a farmi cader dal suo animo, e presso a morte, veggendomi accanto al suo letto, disse: — Tu sai ch' io ti ho sempre amato —.

La ribellione non era altro che il naturale progresso della coltura e del sapere che sopravvanza il maestro e gli arma contro i discepoli. Grandi e libere scuole sono quelle nel cui seno germoglia la ribellione, cioè a dire il progresso, come grandi e libere societá sono quelle in cui niente stagni e tutto si mova naturalmente. Il marchese, non che dispiacersi, doveva applaudirsi di questo fatto, che la ribellione non venne dal di fuori, ma dalla sua scuola, dal suo metodo, da lui stesso che ci aveva educati e posti in noi germi preziosi che dovevano fruttificare. Ma gli uomini sono cosí fatti. E fu suo dolore quello che era sua gloria.

Il purismo non era una dottrina, né il marchese Puoti aveva niente mutato delle opinioni letterarie allora in voga. Al greco e al latino aveva aggiunto lo studio delle cose italiane; il campo era piú largo, ma i criterii erano pur quelli, salvo ch'egli aveva maggior coltura e piú larghezza di giudizii. Il governo era lo stesso, ma era un governo piú illuminato. Diffusa una certa coltura nella gioventú, propagati gli studi della lingua e degli scrittori italiani, dirozzati e raggentiliti gli animi, forzati anche

i monsignori a rimodernare i loro seminari, promosso in Napoli un centro di vita letteraria, che si facea via nelle accademie, nelle *Strenne*, negli opuscoli, ne' giornali, il compito della scuola era esausto, e mancata la virtú di rinnovare le fondamenta, si stava come in acqua stagnante e non vi si prendea piú interesse: stato d' immobilitá che generava la pedanteria. Il marchese, deliziatosi fino allora a dar del pedante a dritta e a manca, si sentiva da ultimo salutare cosí anche lui e ne sentiva dispetto.

Ma se la materia della scuola era esausta, sopravviveva il metodo ed abilitava i discepoli a ringiovanirla ed allargarla. Il congegno della scuola era tale che mentre i mediocri si addestravano ad una forma di dettato corretta e chiara, i giovani d' ingegno erano non impediti, anzi sospinti in piú larghi spazii. Il marchese non era uomo di teorie, né spiegava dalla cattedra; collaborava con noi. L'esercizio del tradurre e del comporre, la lettura assidua degli scrittori, e soprattutto la libertá della discussione e l'attrito delle opinioni; quel fare del giovine il maestro di sé stesso, lasciava intatte le nostre facoltá piú preziose, l' iniziativa, la libertá dell'opinione, la spontaneitá della produzione, l'emancipazione da ogni regola e da ogni preconcetto, e il vivere fra' vivi e la partecipazione nella misura delle forze ad ogni progresso. Cosí avvenne che quando in Napoli, sparsa la coltura e ristorate le lettere per opera principalmente del marchese Puoti, si alzarono gli spiriti a piú severi studi e a nuove dottrine, non ci fu reazione contro la scuola del Puoti, perché i suoi discepoli si fecero essi medesimi capi del movimento.

Alla coltura letteraria tenea dietro un vero progresso ne' diversi rami dello scibile. Ottavio Colecchi divulgava Kant, e Galluppi la scuola scozzese. Sopravvennero Fichte, Hegel e poi Gioberti. Gran numero di idee nuove furono messe in circolazione. Le opere del Romagnosi e del Rossi davano impulso agli studi economici. Vennero su uomini egregi: Nicolini, i fratelli Savarese, De Augustinis, Gasparrini, Scacchi, Mancini, Scialoja, Cusani, Gatti, Ajello. La letteratura non poteva sottrarsi a questo rinnovamento scientifico. Continuò lo studio degli scrittori

italiani meno per la lingua che per le cose, soprattutto per le investigazioni storiche. Vi si aggiunse lo studio delle letterature straniere, massime della tedesca e dell' inglese, e salirono in favore Shakespeare, Goethe, Schiller, Victor Hugo. Lamennais, Thiers, Cousin, Villemain, Guizot, Giambattista Niccolini, Guerrazzi, Berchet, Giusti erano letti con l'aviditá e il sapore del frutto proibito. La lettura di Schlegel aveva mutati presso di noi radicalmente i criteri letterari: sorse una critica piú alta, si apersero nuovi orizzonti alla gioventú. Sopravvenne Cousin, e poi Hegel. Qual rivoluzione in pochi anni! Simbolo di essa fu Vico redivivo, interpretato pubblicamente dal professore Amante, letto, ammirato, citato dappertutto.

Qual parte ebbe in questo rinnovamento la mia scuola, non tocca a me il dirlo. Forse sará chi ne ricordi, come io (e ne sien rese grazie al Ranalli) ho fatto del Puoti.

Il quale, in tanto movimento d' idee, stava stizzoso e sfogava l'umore contro Cesare Malpica e parecchi altri, uomini senza studi e senza valore, che chiamavano lui un pedante e predicavano le regole « tarpar le ali all' ingegno », riducendo ogni insegnamento a due parole: « genio » ed « estro ». Bisognava sentirlo il marchese con que' suoi frizzi un po' grossolani contro la Scuola romantica cosí mal rappresentata. La sua vecchiezza venne afflitta da' Rocco, dagli Anzelmi, da' Malpica, da' Valentini, che gli abbajavano intorno alle calcagna, con infinito suo fastidio.

Novatore in gioventú, il marchese era divenuto conservatore in vecchiezza; avrebbe voluto che il mondo si fosse fermato lá dov'egli era giunto, o che almeno nel suo cammino serbasse un po' piú di regola e di logica. Quel progresso a modo di torrente gli garbava poco. Ma poiché era venuto a quel modo, né si poteva mandarlo via, vi si acconciava con un po' di mala grazia. Accettava le nuove dottrine nella storia, nella filosofia e negli altri rami del sapere, ed aveva in molta venerazione Carlo Troya, Pasquale Galluppi, Nicolini e Roberto Savarese ed altri valenti scienziati, e giá chiaro in Italia e legato con gli uomini piú illustri, seguiva un po' stizzoso, ma pur seguiva il

rapido movimento impresso agli spiriti. Una sola cosa avrebbe desiderato, che le scuole di lettere rimanessero a sua immagine, voleva ne fosse sbandita l'estetica e non vi si parlasse di scrittori forestieri, né contemporanei. Ma erano niente piú che desideri, contraddetti da un certo intimo senso, che gli diceva non esser possibile impedire in letteratura quello che egli accettava negli altri rami del sapere. Sentendo confusamente che l' indirizzo gli fuggiva dalle mani, non fece piú contrasto, e si dié a fare quel po' di bene che potea ancora, si dié a pubblicare molti lavori utili all' insegnamento. La guerra letteraria mossagli da uomini tenuti in poco pregio e l'esser caduto in disgrazia della Corte gli crebbero riputazione e popolaritá. Amatissimo, rispettatissimo, era rimasto una nobile tradizione del passato, il « papá » della nuova generazione.

Quando si sparse la voce della sua morte, fu in Napoli pubblico lutto. Ebbe accompagnamento non mai visto: il fiore della cittadinanza, turba infinita di popolo, seguivano il cadavere. E quando solenni esequie si celebrarono, fu intorno al suo catafalco che si alzarono i primi « Viva Pio IX! », le prime grida del riscatto.

Il purismo era morto prima del marchese. Considerato come un grande impulso allo studio delle cose nostre e ad uno scrivere piú corretto, lo scopo era conseguito. Ma il purismo voleva molte altre cose, parte eccessive, parte irragionevoli. Quel mondo chiuso in pochi secoli e in poco spazio e segregato da tutto il resto parve troppo piccolo ad una generazione che si sentiva in Napoli come isolata ed anelava a congiungersi per civiltá con le altre parti d' Italia e con l' Europa. Quell'odio verso il forestierume era troppo debole diga contro l' invasione delle nuove dottrine, le quali quanto piú tardi entrarono in « Cina », come noi chiamavamo il regno, tanto operavano piú efficacemente. Né ad alcuno poté mai entrare in capo che non pure ogni perfezione letteraria, ma ogni sapienza civile ed ogni progresso si trovi chiuso nel Trecento e nel Cinquecento.

Ma se il purismo era morto in Napoli, menava vita rigogliosa in altre parti d' Italia. Vi si parlava alto di una forma

di scrivere italiana, di una filosofia italiana, di una sapienza italiana, del Primato d' Italia, che era un continuo gridare sotto diverse apparenze: — Viva l' Italia! —.

Venuto il Quarantotto, quelle voci andarono sempre piú infiacchendo, svegliatosi nel paese il bisogno di accostarsi un po' piú al mondo civile e assimilarsi la coltura europea. Del purismo rimase una confusa ricordanza, come di tempi lontani, e nessuno ne parlò piú, nessuno spese il tempo per combattere un morto. Ecco ora levarsi una voce solitaria, dispettosa, che in periodi rotondi e dottamente rigirati scomunica tutto il pensiero moderno, e tutti i contemporanei infetti della peste, forestieri e italiani. Il mondo non gli bada; questo non lo disanima, anzi gl' ingrossa la voce e l'accento. Tutte quelle opinioni che il buon marchese esprimeva con molti temperamenti, e lasciava alla libera nostra discussione, eccole qui, in questo libro del signor Ranalli, esagerate, assolute, dommatiche, infallibili.

Ed io spesso interrompevo la lettura e dicevo: — Non valeva la pena: lo ha detto il marchese Puoti —.

La voce del Ranalli rimane senza eco, nel deserto; il mondo cammina e gli volge le spalle, e se pur taluno guarda indietro, è per battezzarlo l'ultimo dei puristi.

[Nella « Nuova Antologia », novembre 1868.]

[36]

FRANCESCA DA RIMINI

Quasi all' ingresso dell' inferno incontriamo questa Francesca che Dante ha fatto immortale.

Per molti la *Divina Commedia* non è che due nomi soli: Francesca da Rimini e il conte Ugolino. E ci sarebbe da fare un bel volume a raccogliere tutto ciò che si è sottilizzato e sofisticato, a voce o per iscritto, intorno a questi due personaggi.

— Perché Dante ha raccontato con tanto affetto i casi di Francesca da Rimini? — Perché, risponde il Foscolo, Dante ha abitato in casa di Guido da Polenta, padre della giovane, e forse vide la camera dove ella dimorò prima di maritarsi, e forse udí narrare il pietoso accidente dalla famiglia e dové in quella prima impressione concepire quell'episodio, che poi d'anno in anno andò toccando e ritoccando insino a che non l'ebbe condotto a perfezione. — E perché il poeta ha gittato nell'ombra il peccato e dato rilievo a ciò che di gentile ed affettuoso è nella peccatrice? — Per delicatezza e per gratitudine, risponde il Foscolo: perché accolto ospite in casa il padre, gli sapea male di doverne infamar la figliuola. — E perché, volendo giustificare o attenuare il peccato, Dante non ha fatta menzione di una circostanza di molto momento, storia o tradizione che fosse, cioè del perfido inganno in che fu tratta la misera che si credea di sposar Paolo, e solo la mattina svegliandosi si accorse di avere accanto il deforme e sciancato Lanciotto, fratello di lui? — Perché una rappresentazione ideale, risponde

il Foscolo, non dovea essere sopraccaricata di accidenti reali che ne avrebbero alterata la purezza. — E perché Dante ha uniti insieme nell' inferno i due amanti? — Perché per sí lieve fallo non sono a dir propriamente dannati, risponde Ginguené; anzi, corregge il Foscolo, perché, se il loro fallo è stato assai grave, come si vede dal verso citato qui sotto, con che si chiude il racconto, la misericordia di Dio è stata maggiore, il quale volle aver riguardo a tanto amore e scemare la pena, concedendo loro di potersi amare anche nell' inferno. — E perché quel paragone delle colombe? — Perché sono animali lussuriosissimi, salta su un comentatore. — E perché il poeta fa parlare Francesca e non Paolo? — Perché le donne, risponde con poca galanteria il Magalotti, sono di lor natura ciarliere; e perché, ripiglia il Foscolo che ha il torto di prendere sul serio tali futilitá, le donne quando sono appassionate sentono il bisogno di parlare e di sfogarsi. — E perché Dante sente tanto dolore che la mente gli si chiude « dinanzi alla pietá de' due cognati? » — Perché, risponde insolentemente un frate, egli dové ricordarsi di aver commesso un peccato simile. —

Ecco un esempio dei perché e dei forse, dietro i quali si stillano il cervello i comentatori di Dante. Mi si dice che nelle conferenze pedagogiche tenute a Firenze si sia molto discorso della Francesca da Rimini, e che il segreto della grande bellezza di quel canto sia stato da alcuni posto nel verso tanto tormentato da' comentatori:

Quel giorno piú non vi leggemmo avante.

E se questo è, bisogna pur dir che la critica ha fatto cosí poco cammino in Italia da essere ancora possibili simili discussioni, proprie di cervelli oziosi e vaghi di sciarade, ottusi alle pure e immediate impressioni dell'arte.

Ho ricevuto, è un po' piú di un mese, una lettera sottoscritta da tre alunni del Liceo di Bari. Questi bravi giovani volevano da me sapere perché il Petrarca avea scritto il *Canzoniere* in italiano e non in latino. E mi raccontavano che ci era una scom-

messa tra loro, sostenendo chi un'opinione e chi un'altra. Ebbi proprio una brutta tentazione. Volevo rispondere che il Petrarca aveva fatto cosí perché Laura non sapeva di latino. Ma parvemi cosa crudele rispondere con uno scherzo a giovani che disputavano con tanta gravitá.

Pur, se la mia voce avesse qualche peso sulla nuova generazione, io direi: — Lasciate queste dispute agli oziosi da convento o da caffé, e voi gittate via i comenti e avvezzatevi a leggere gli autori tra voi e loro solamente. Ciò che non capite, non vale la pena che sia capito: quello solo è bello che è chiaro. Soprattutto, se volete gustar Dante, fatti i debiti studi di lettere e di storia, leggetelo senza comenti, senz'altra compagnia che di lui solo, e non vi caglia di altri sensi che del letterale. State alle vostre impressioni, e soprattutto alle prime, che sono le migliori. Piú tardi ve le spiegherete, educherete il vostro gusto; ma importa che ne' primi passi non vi sia guasta la via da giudizi preconcetti e da metodi artificiali —.

Tra' piú belli, appunto perché tra' piú chiari, è il canto di Francesca. Ed io domando con che cuore possono i comentatori innanzi ad una creazione cosí limpida abbandonarsi a sciarade e indovinelli e fantasticare su tanti perché. Io non mi tratterrò a confutare le assurde risposte, perché il torto qui non è di aver fatte quelle risposte, ma di aver poste quelle domande. Il che avviene quando l' impressione estetica è giá cancellata, e la mente raffredda, e il critico, non sapendo cogliere la situazione nella sua integritá, si smarrisce ne' particolari. I quali, separati dal tronco, ovvero dalla loro unitá, in cui è posta la loro ragion d'essere ed il loro significato, si sciolgono nell'arbitrario, e diventano materia di questa o quella supposizione gratuita com' e' salta in capo al primo venuto. Sgombriamo dunque il terreno di questi forse e di questi perché, ed accostiamoci a questa primogenita figliuola di Dante con non altro sentimento che quello dell'arte, e con non altro intento che di contemplare e di godere.

Come Dante fu condotto alla concezione di questa Francesca importa poco. E importa meno il sapere se e che il poeta

abbia mutato o alterato della tradizione storica. Ciò che importa è questo: che la Francesca, come Dante l'ha concepita, è viva e vera assai piú che non ce la possa dare la storia. Sí, certo. Giulietta ed Ofelia e Desdemona e Clara e Tecla e Margherita ed Ermengarda e Silvia hanno una vita piú salda e reale che non tutte le donne storiche: perché l'ariditá della cronaca e la gravitá della storia toglie a queste tutta la vita intima, ed elle stanno come in lontananza da noi, e le vediamo in piazza e non le conosciamo in casa, e sappiamo le loro azioni ed ignoriamo il loro cuore. Laddove con le altre ci sentiamo a fidanza e quasi familiari, ed elle ci si porgono amabili, e con perfetto abbandono ci rivelano tante riposte gioie, tanti arcani dolori. A questa serie di fanciulle immortali appartiene Francesca; anzi è essa la primogenita, la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni.

Francesca non è nata se non dopo una lunga elaborazione nelle liriche de' Trovatori e nella stessa lirica dantesca. Ivi l'uomo riempie di sé la scena; è lui che opera e parla e fantastica; la donna ci sta in lontananza, nominata e non rappresentata, come Selvaggia e Mandetta; ci sta come il riflesso dell'uomo, la sua cosa, la sua fattura, l'essere uscito dalla sua costa, senza personalitá propria e distinta: concetto che il Leopardi ha rappresentato con tanta altezza nell'*Aspasia*. Talora è un semplice concetto, sul quale il poeta disserta o ragiona come fa spesso il Cavalcanti, e Dante stesso. Poi diviene un tipo nel quale il poeta raccoglie tutte le perfezioni morali, intellettuali e corporali, costruzione artificiale e fredda, assolutamente inestetica. In questo genere la creatura poetica piú originale e compiuta è Beatrice, bellezza, virtú, e sapienza, un individuo scorporato e sottilizzato, non piú individuo, ma tipo e genere; non femmina, ma il femminile, l'eterno femminile di Goethe. Concezione ammirabile; ma non è ancora la donna, non è ancora persona schietta. La potente virtú creativa di Dante non è bastata a fondere insieme tanta varietá di elementi che si trovano in lei congregati, sí che spesso la ti pare una personificazione e un simbolo, anzi che persona viva. Se in queste

costruzioni simboliche, teologiche, scolastiche non troviamo la donna, tanto meno vi troviamo l'amore. Anch'esso è sovente una personificazione, una reminiscenza di Cupido; e quando si sviluppa dal mito, ed opera direttamente come forza naturale, malgrado le lagrime e i sospiri del poeta, ci lascia freddi, perché troppo idealizzato, e piú spesso stima ed ammirazione per le nobili qualitá dell'amata e l'eccellenza della forma, anzi che fiamma e furore, come direbbe Ariosto, forza invitta e cieca a cui tutto soggiaccia.

Entro a queste costruzioni artificiali fondate sul culto della donna, posta in cima di ogni perfezione, e simbolo di tutti gli altri ideali che muovono l'uomo, rimane pur sempre il concetto della donna, non solo come il femminile, la bella faccia che l'uomo dá a tutti i suoi ideali, ma come individuo ella medesima, un essere innamorato e gentile. Quest' individuo, sviluppato da ogni elemento eterogeneo, non piú concetto, o tipo, o personificazione, ma vera e propria persona, in tutta la sua libertá, è Francesca. Beatrice è piú e men che donna, quando dice di sé:

> E chi mi vede e non se n' innamora
> D'amor non averá mai intelletto.

Ciascuno presente in queste forme un senso ulteriore e piú vasto e alto che non è il senso letterale. Beatrice qui è piú che donna, è « angeletta bella e nova », è il divino non ancora umanato, l' ideale non ancora realizzato, la faccia o apparenza di tutto ciò che è bello e vero e buono, che attira a sé tutti quelli che hanno virtú d' intenderlo, che hanno « intelletto d'amore ». Ma appunto per questo Beatrice è men che donna, è il puro femminile, è il genere o il tipo, non l' individuo. Perciò voi potete contemplarla, adorarla, intenderla, spiegarvela, ma non l'amate, non la possedete con pura dilettazione estetica, anzi ne state a distanza. Il che spiega perché Beatrice non ha potuto mai divenire popolare, ed è rimasta materia inesausta di dispute e di arzigogoli. Francesca al contrario acquistò un' immensa po-

polaritá presso le nazioni anche meno colte, ed anche oggi in moltissimi ella è rimasta la sola figura sopravvivuta alla *Divina Commedia*. Certo, non era questa l' intenzione di Dante, il quale, confondendo poesia e scienza, immaginava che dove fosse maggiore virtú e veritá e perfezione, ivi fosse maggiore poesia, e la cosa è tutta al rovescio, perché la scienza poggia verso l'astratto, l' idea come idea, e l'arte ha per obbiettivo il concreto, la forma, l' idea calata e dimenticata nell' immagine, La scienza è il genere e la specie; l'arte è l' individuo o la persona, e piú vi scostate dall' individuo, piú sottilizzate e scorporate, e piú vi allontanate dall'arte.

Francesca è donna e non altro che donna, ed è una compiuta persona poetica, di una chiarezza omerica. Certo, essa è ideale, ma non è l' ideale di qualcos'altro, è l' ideale di sé stessa, ed è ideale compiutamente realizzato, con una ricchezza di determinazioni che gli danno tutta la simulazione di un individuo. I suoi lineamenti si trovano giá in tutti i concetti della donna prevalenti nelle poesie di quel tempo: amore, gentilezza, puritá, verecondia, leggiadria. Ma questi non sono qui epiteti, ma vere qualitá di persona messe in azione, e perciò vive. Edipo inconsapevole, Dante ha qui ucciso la sfinge, ed è entrato nel pieno possesso della vita; quella donna che cerca in paradiso, eccola qui, egli l'ha trovata nell' inferno. Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltá sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita.

Non ha Francesca alcuna qualitá volgare o malvagia, come odio, o rancore, o dispetto, e neppure alcuna speciale qualitá buona; sembra che nel suo animo non possa farsi adito altro sentimento che l'amore. « Amore, Amore, Amore! » Qui è la sua felicitá e qui è la sua miseria. Né ella se ne scusa, adducendo l' inganno in che fu tratta o altre circostanze. La sua parola è di una sinceritá formidabile. — Mi amò, ed io l'amai; — ecco tutto. Nella sua mente ci sta che è impossibile che la cosa andasse altrimenti, e che amore è una forza a cui non si può re-

sistere. Questa onnipotenza e fatalitá della passione che s' impadronisce di tutta l'anima e la tira verso l'amato nella piena consapevolezza della colpa è l'alto motivo su cui si svolge tutto il carattere. Appunto perché amore è rappresentato come una forza straniera all'anima e irrepugnabile, qui hai fiacchezza, non depravazione. Francesca è rimasta il tipo onde sono uscite le piú care creature della fantasia moderna: esseri delicati, in cui niente è che resista e reagisca, fragili fiori a cui ogni lieve soffio è mortale, e che si rassomigliano tutte per una comune natura. Gittate in un mondo che non comprendono e da cui non sono comprese, tu le vedi, come Dante le rappresenta, « di qua, di lá, di su, di giú », menate dall'onda della loro passione, né possiamo senza strazio vederle nelle tragedie accostarsi piú e piú, ridenti e spensierate, a quell'abisso che elleno medesime si scavano, e dove va a sprofondare, prima quasi ancora che sia gustata la vita, tanta gioventú e bellezza. Qui è la tragedia della donna, variata da mille incidenti, ma con lo stesso fondo. Ofelia, Giulietta, Clara, Tecla, Margherita, Francesca, sono parenti, tutte hanno sulla fronte lo stesso destino. L'uomo nella sua lotta resiste e, vinto anche, l'anima rimane indomata e ribelle: il suo tipo è Prometeo. L'uomo che resista e vinca, può in certi casi essere un personaggio poetico; ma l'aureola della donna è la sua fiacchezza; né moralista otterrá mai che la donna invasa e signoreggiata dalla passione, ove dalla lotta esca vincitrice, sia altro mai che un personaggio inestetico, virtuoso, rispettabile, ma inestetico. La poesia della donna è l'esser vinta, invano ripugnante contro quella ferrata necessitá che Dante ha espressa con rara energia nella frase: « Amore... a null'amato amar perdona ». Ma contrastando e soggiacendo ella serba immacolata l'anima, quel non so che molle, puro, verecondo e delicato che è il femminile, « l'essere gentile e puro ». La donna depravata dalla passione è un essere contro natura, perciò straniero a noi e di nessuno interesse. Ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualitá essenziali dell'essere femminile, la puritá, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza de' sentimenti, po-

niamo anche colpevole, questa donna sentiamo che fa parte di noi, della comune natura, e desta il piú alto interesse, e cava lacrime dall'occhio dell'uomo, e lo fa cadere « come corpo morto ». Francesca niente dissimula, niente ricopre. Confessa con una perfetta candidezza il suo amore; né se ne duole, né se ne pente, né cerca circostanze attenuanti e non si pone ad argomentare contro di Dio. — Paolo mi ha amata, perché io ero bella, ed io l'ho amato perché mi compiaceva d'essere amata, e sentivo piacere del piacere di lui. — Sono tali cose che le donne volgari non sogliono confessare neppure all'orecchio. Chiama « bella persona » quello di che s' invaghí Paolo; chiama « piacere » il sentimento che ancora non l'abbandona; e quando Paolo le baciò la bocca « tutto tremante », certo la carne di Paolo non tremava per paura. Qui hai propria e vera passione, desiderio intenso e pieno di voluttá. Ma insieme con questo trovi un sentimento che purifica e un pudore che rivergina; talché a tanta gentilezza di linguaggio mal sai discernere se hai innanzi la colpevole Francesca o l' innocente Giulietta. Ci è qui entro un'aura di tenerezza e di dolcezza che alita per tutto il canto, una delicatezza di sentimenti squisita, ed una cotal morbidezza e direi quasi mollezza femminile in che è l' incanto di queste nature, e che si sente cosí bene nel verso:

> Farò come colui che piange e dice,

cosí simile di senso, ma cosí diverso di accento dall'altro:

> Parlare e lagrimar vedra' mi insieme.

Un minimo atto di bontá che passa inosservato per gli uomini volgari, è un tesoro per le anime delicate. Infine che cosa aveva detto Dante?

> . . . . . . O anime affannate,
> Venite a noi parlar, s'altri non niega.

Un interprete si maraviglia che Dante non li abbia pregati per « quell'amor ch' ei mena », come avea consigliato Virgilio;

ed un traduttore latino di Dante, un tal D'Aquino, lo corregge appunto come vorrebbe l' interprete. Che cosa è quell' interprete? che cosa è questo traduttore? Sono orecchi sordi, accessibili solo al rombo del cannone. La sola parola « affannate » basta a Francesca da Rimini: è un grido « affettuoso », una voce viva di pietá che giunge al suo orecchio nel regno « dove la pietá è morta », e nella prima impressione il suo primo pensiero è di pregare Dio, come solea fare in terra, per l'uomo che ha « pietá del *suo* mal perverso ». E le esce di bocca la preghiera, ma condizionata con un « se », congiungendovisi immediatamente la coscienza dell' inferno, e come Dio non è piú il suo amico, ed ella non ha il dritto di volgere piú a Lui la preghiera.

> Se fosse amico il Re dell'universo,
> Noi pregheremmo lui per la tua pace,
> Poi che hai pietá del nostro mal perverso.

Questa preghiera condizionata, che dal fondo dell' inferno manda a Dio un'anima condannata, è uno de' sentimenti piú fini e delicati e gentili, colto dal vero. Non c' è la preghiera, ma c' è l' intenzione; ci è terra e inferno mescolati nell'anima di Francesca; una intenzione pia con linguaggio ed abitudine di persona ancor viva, ma che non giunge ad essere preghiera perché accompagnata con la coscienza dello stato presente. Un poeta moderno avrebbe analizzato quello che qui è un solo momento complesso e immediato. Avrebbe rappresentata Francesca in un momento d'oblio, viva innanzi a persona viva, e le avrebbe interrotta in bocca la preghiera con un « ahimè, che dissi! », ecc., con un rapido ritorno su di sé stessa, che sarebbe un colpo di scena assai patetico e di sicuro effetto. E ciò facendo sarebbe stato critico e non poeta, avrebbe analizzato due movimenti interni e contrarii che qui si presentano contemporanei, l'uno nell'altro, e la calma e sintetica esposizione di Dante avrebbe ridotta in un artificio rettorico. Il medesimo fanno questi benedetti comentatori, che analizzando e sottilizzando guastano e corrompono il gusto. Francesca dice:

Ma se a conoscer la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto *affetto*,

e i comentatori notano: — Affetto qui è figura rettorica, e significa desiderio! —. Gente senza cuore e grossolana, che guasta ogni piú delicata bellezza di sentimento. Quando Francesca, sforzando la grammatica, dice « affetto », non è giá il desiderio che Dante abbia di conoscere la sua storia che le si presenta immediatamente innanzi, ma l'affetto col quale esprime il suo desiderio, non avendo potuto sfuggire a quell'anima delicata il modo commovente col quale Dante chiamandola per nome disse:

. . . . . Francesca, i tuoi martíri
A lacrimar mi fanno tristo e pio.

E tutto in quest' immagine è cosí fine e delicato. Morire, per Francesca, è perdere « la bella persona » che piaceva tanto a Paolo; melanconico pensiero di donna e d' innamorata, raddolcito da quest'altro pensiero sopraggiunto ch'ella morí insieme con lui: fu « una morte ». Amore fu per Paolo necessitá di core gentile e per lei necessitá di donna amata.

Amor che a cor gentil ratto s'apprende...
Amor ch'a nullo amato amar perdona...
Amor condusse noi ad una morte.

In questi tre versi ammirabili c' è tutto l'eterno romanzo dell'amore, come comparisce alla donna. Questa Francesca è tanto gentile che, quando dee esprimere una cosa che dispiaccia e desti disdegno, dice il fatto nudo e breve senza qualificare, come:

Caina attende chi in vita ci spense...
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse.

Anche dicendo cose indifferenti, ci mette non so che molle e soave, che rivela animo nobile e delicato. Quest'effetto producono i celebri versi:

Siede la terra, dove nata fui,
Sulla marina dove 'l Po discende
Per aver pace co' seguaci sui.

In quest'anima gentile e innamorata è una cotal misura ingenita, quasi una verecondia e una castitá che tu senti quando ella o si arresti, o taccia, o accenni appena, o veli le nuditá del cuore. Indi la profonda impressione che ci recano alcune brevi frasi, in apparenza indifferenti. « Ancor non mi abbandona! » Qui sotto senti ancor vivo, eternamente vivo, il fremito della voluttá, il « piacere ». « Il modo ancor mi offende! » Frase oscura e perciò di poco effetto, ma dove è indicato tutto un episodio dell'anima nel momento che le fu tolta « la bella persona ». E Francesca si arresta, e non può indursi a mostrare le nuditá della passione, i dolci sospiri, il dolce peccato, se non sforzatavi dall'affettuosa domanda di Dante, e tronca la storia, avvolgendosi nel suo manto e nascondendosi tutta in quella frase arcana:

Quel giorno piú non vi leggemmo avante.

Hanno dunque anima d'uomo quei comentatori che torturano questa povera frase, e a modo di frati vogliono per forza che questa donna si confessi e dica quello che dal suo labbro non volle uscire? Veri e impotenti stupratori costoro, che s' industriano di dare un senso preciso a ciò che dee rimaner vago e dubbio e indefinito, cercando invano di alzare il denso velo e strappar all'anima vereconda i suoi misteri. Io mi sdegno quando vedo gente volgare, curiosa e pettegola gironzare intorno a cosí delicate concezioni.

Da questa misura, da questa verecondia e castitá di sentire nasce uno stile tutto cose, come direbbe Montaigne, ma cose pregne di sentimenti, d' impressioni e di misteri. Come i frammenti dell'antica Roma o di Pompei, che ti fanno chinare il capo e fantasticare, questo stile lapidario ti sforza, come Dante, a tenere il capo basso e a pensare. Non un lamento, non

un rimprovero, non un rammarico, non disdegni, non movimenti patetici. Quando pur talora l' impressione dee uscir fuori, si mostra in una forma tranquilla e impersonale, come:

> . . . . . . nessun maggior dolore,
> Che ricordarsi del tempo felice
> Nella miseria.

Le impressioni restano chiuse e involute nelle cose, e con tanta piú potenza se ne sviluppano e risuonano lungamente nell'anima del lettore.

Tale è Francesca; e chi è Paolo? Non l'uomo, il maschile che faccia antitesi e costituisca un dualismo. Francesca empie di sé tutta la scena. Paolo è l'espressione muta di Francesca; la corda che freme quello che la parola parla; il gesto che accompagna la voce; l'uno parla, l'altro piange; il pianto dell'uno è la parola dell'altro; sono due colombe portate dallo stesso volere, tal che al primo udirli non sai quale parli e quale taccia, ed in tanta simiglianza ti par quasi che la stessa voce parta da tutti e due, e puoi dire con Dante:

> Queste parole da lor ci fur porte,
> Da che io intesi quell'anime offense

E perché il poeta ha resi indivisibili questi due cuori? perché di due ha fatto uno? perché, morta la speranza, vive ancora l'amore?

— Per una sublime inconseguenza di Dante, — risponde il mio amico Dall'Ongaro, e si cava d' impaccio. E il Foscolo narra di non so quali pietosi riguardi del poeta verso la famiglia di Francesca. E il Ginguené aggiunge che quei due « che insieme vanno » non sono propriamente dannati; che il loro non fu peccato, ma lieve fallo, uccisi prima che il desiderio divenisse azione; che Dante ha messo il peccato nell'ombra, e dato rilievo alle buone e amabili qualitá di Francesca. Cosí i migliori ingegni sofisticano quando cercano la spiegazione ne' particolari, e non nell' insieme.

Que' due vanno insieme e si amano in eterno, non perché ei non sono dannati; anzi perché sono dannati; perché in paradiso il terrestre è alzato a divino, laddove nell' inferno il terrestre rimane eterno ed immutato; perché i peccatori dell' inferno dantesco serbano le stesse passioni, e perciò sono impenitenti e dannati; perché Filippo Argenti è nell' inferno cosí bizzarro come fu in terra, e Capaneo bestemmia nell' inferno come faceva in terra; perché il dannato è l'uomo che porta nell' inferno tutte le sue qualitá e passioni buone e cattive; perciò Francesca ha amato ed ama ed amerá e non può non amare; perciò l' infelice dannata non può staccarsi dal cuore questo Paolo, e lo ha sempre innanzi agli occhi: sentimento che il poeta ha rappresentato sensibilmente ponendole eternamente accanto il suo Paolo. Il qual concetto balenò innanzi a Silvio Pellico in uno dei luoghi meglio indovinati della sua tragedia, quando ispirato da Dante pone in bocca a' morenti le ultime parole:

. . . . . . Eterno
Martir... sotterra... oime... ne aspetta!

PAOLO

Eterno
Fia il nostro amore.

Eternitá d'amore, eternitá di martirio. Il poeta ha voluto gittar nell'ombra il peccato! Ma voi scindete quello che è indivisibile; ma non vi è qui un minimo particolare sul quale non sia scritto « peccato ». Francesca nel suo primo racconto lascia un' immensa lacuna: tra il suo innamoramento e la morte giace tutta una storia, la storia dell'amore e del peccato, e la vereconda giovane si arresta e tace. Ma Dante china il capo e rimane assorto, finché Virgilio gli dice: — « Che pense? » —; né può rispondere subito, e quando può, risponde come trasognato e parlando a sé stesso, né può volgere la parola a Francesca senza lacrime. A che cosa pensava Dante? Ma era tutta questa istoria dell'amore e del peccato che gli si volgeva nella mente.

Il peccato è il piú alto « *pathos* » della tragedia, perché questa contraddizione dell'amore non è posta fuori, ma nell'anima stessa degli amanti. L'amore senza contraddizione è prosa arcadica, poesia pastorale, è Dafni e Cloe. Quando la contraddizione esce da ostacoli accidentali, come esser plebeo o povero, divisioni di famiglie, odii politici, gli amanti hanno coscienza che la ragione è dal canto loro, e combattono contro ostacoli posti fuori della loro coscienza. Ma il peccato è un infinito al pari dell'amore, perché amendue coesistono nell'anima e non si possono distrugger l'un l'altro: distruggetemi la coscienza del peccato e mi avete annientata Francesca da Rimini. In lei è lotta senza termine, né può dire: — Io amo —, senza che una voce non le risponda: — È peccato —; né può questa voce parlarle, senza che nel costante pensiero non le si affacci la male allontanata immagine. E che avviene allora? innanzi agli altri si studiano le parole e gli sguardi, si vorrebbe celare non che ad altri a sé stesso il mistero del cuore; ma nel silenzio della stanza, nel segreto dell'anima si accarezza quell' immagine, e si beve il dolce di quei pensieri, e si nutrono quei desiderii, insino a che d' improvviso e inconsapevole non si giunga al « doloroso passo », al momento dell'oblio e della colpa:

> Quanti dolci pensier, quanto disio
> Menò costoro al doloroso passo!

Questo è il fondo tragico della storia, la divina tragedia rimasta sulle labbra di Francesca, e che il « *rêve* » di Dante, immaginato in modo cosí commovente, cava fuori e mette in azione. E qual valore nelle parole di Francesca ha mai questa storia se ne togli il peccato?

> Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Chi mai fa quest'osservazione se non l'amore colpevole? Leggono una storia d'amore e non osano di guardarsi, e temono che i loro sguardi tradiscano quello che l'uno sa dell'altro e

l'uno nasconde all'altro; e quando in alcuni punti della lettura veggono un'allusione al loro stato, uno stesso pensiero fa violenza, sforza, « sospinge » i loro sguardi, e gli occhi immemori s' incontrano, né giá osano di sostenerli e li riabbassano, e la coscienza di essersi traditi e il fremito della carne si rivela nel volto che si scolora:

> Per piú fiate gli occhi ci sospinse
> Quella lettura, e scolorocci il viso.

« Per piú fiate »: la lotta si ripete, è un resistere, e poi un obliarsi, e poi un resistere ancora.

> Ma solo un punto fu quel che ci vinse.

E non è vero; è una naturale illusione piena di veritá in cui cade Francesca; essi furono vinti a poco a poco; ed il giovine cade quando innanzi alla infiammata fantasia si presenta l'obbietto desiato, « argomento di sogno e di sospiro », non la bocca, no, e neppure la bocca ridente, come i comentatori spiegano, ma il riso, che è l'espressione, la poesia, il sentimento della bocca, qualche cosa d' incorporale che si vede errar fra le labbra e come staccato da esse che tu puoi vedere, ma non puoi toccare.

Quando Francesca è vinta, quando il peccato ch'era giá nell'anima si rivela, nel punto stesso del bacio, anzi prima ancora che il peccato le esca di bocca, tra « questi » e la « bocca mi baciò », tra l'amante e il peccato si gitta in mezzo l' inferno, e il « tempo felice » si congiunge con la « miseria », e quel momento d'oblio, il peccato, non si cancella piú, diviene l'eternitá.

> Questi, che mai da me non fia diviso,
> La bocca mi baciò . . . . . .

Che cosa è questo? È gioia, è dolore? È gioia ed è dolore, è amore ed è peccato, è terra ed è inferno, è l'amarezza dell'amore che ha per dote l' inferno, è la voluttá dell' inferno che

ha per soggiorno l'amore: è un sentimento complesso che non ha parola. È la contraddizione, è il cuore ne' suoi misteri, è la vita ne' suoi contrasti, è paradiso ed inferno, è angiolo e demonio: è l'uomo.

Di questa tragedia, sviluppata nei suoi lineamenti sostanziali e pregna di silenzii e di misteri, musa è la pietá, pura di ogni altro sentimento, corda unica e onnipotente, che fa vibrare l'anima fino al deliquio. E la musa è Dante, che dá principio al canto giá commosso; che usa le immagini piú delicate, quasi apparecchio alla scena; che al nome delle donne antiche e de' cavalieri rimane vinto da pietá e «quasi smarrito»; che si sente giá impressionato alla sola vista di quei due «che insieme vanno»; che a renderne la figura trova un paragone cosí delicato e pieno d' immagini tanto gentili; che alle prime parole di Francesca rimane assorto in una fantasia piena di dolore e di dolcezza, e tardi si riscuote ed ha le lacrime negli occhi; e che nella fine «cade come corpo morto»; e non è la donna che parla, è l'uomo che piange che fa su lui l'ultima impressione. In questa graduata espressione di pietá è necessario un perché? Perché deve ricordarsi di un peccato simile da lui commesso! Questa grossolana spiegazione non ci rivela un uomo straniero nel chiostro ad ogni affetto umano e avvezzo a udir colpe nel confessionale? Dante è l'eco, il coro, l' impressione, è l'uomo vivo nel regno dei morti, che porta colá un cuore d'uomo e rende profondamente umana la poesia del sopraumano.

Tutta questa concezione è cosí viva e costante innanzi all' immaginazione, che non trovi qui la piú lieve dissonanza e il menomo indizio di raffreddamento. Virgilio è di troppo in questa trilogia, e scomparisce, non fa atto alcuno di presenza. Tutta la composizione sembra tirata di un fiato e in una sola volta, tanta è l'armonia e la perfezione tecnica nei piú piccoli particolari. Lo stesso verso ubbidisce alla possente volontá e risponde con la morbidezza musicale dei suoni alle piú delicate intenzioni del poeta.

La parola che meglio rappresenta questa perfezione è genialitá. È il genio che crea e non forma e comunica intorno

a sé la sua vita con la facilitá e la spensieratezza di chi si trastulla.

In questa produzione geniale vivono i germi delle piú gentili creazioni della poesia moderna, centro la donna uscita dalle astrazioni e dal misticismo, e divenuta persona viva.

Quando io penso a Silvio Pellico, non so persuadermi come tante sfumature, tante finezze e delicatezze di sentimenti gli sieno potute sfuggire, e come gli sia uscita dalla penna una Francesca tutta un pezzo e di una fattura cosí grossolana. E penso pure che la poesia italiana è stata poco felice nella rappresentazione della donna, e che Francesca rimane unica e sola. Da tante liriche non è uscita una sola donna viva. Nell'Ariosto ti commovono i dolci lamenti di Olimpia e Isabella, schizzi superficiali, anzi che serii ritratti. Nel Tasso Armida è raffinata, Sofronia è astratta, Erminia è insignificante, Clorinda è chiusa e fredda. Le donne di Raaello vivono nelle tele, ma invano ne cerchi i vestigi nelle nostre poesie. Noi abbiamo le donne « sparenti », in cui la vita balena in quel punto che sparisce: vivono nel momento della morte, come Clorinda, Ermengarda. Le donne del Leopardi sono creature iniziali, sparite prima ancora che fosse gustata la vita e l'amore: tale è Silvia o Nerina. Salvo queste poche creature fuggitive, ideali ondeggianti, e straniere alla vita, invano cerchiamo la donna. Dell'Alfieri nessuna donna è sopravvissuta. Manzoni stesso, cosí potente creatore d' individui, ha messo nella sua Lucia non so che artificiale e oltrepassato. Raggi divini di donna balenano in Beatrice e Laura, ma il sole manca. Se alcuna cosa trovar vogliamo comparabile a Francesca, dobbiamo cercarla in Shakespeare, in Byron, in Goethe, nelle letterature straniere, primo e immortale tipo Francesca.

[Nella « Nuova Antologia », gennaio 1869, col titolo: *F. da R. secondo i critici e secondo l'arte.*]

[37]

SETTEMBRINI E I SUOI CRITICI

Carissimo l'argomento, autorevole il nome dell'autore, io mi misi a leggere queste *Lezioni* * con desiderio ardente e con grande aspettazione. Ma questa bella disposizione non... durò oltre le prime pagine; ché il libro a piú a piú mi dispiacque, sí che, come alcuni che visitano Roma, ci entrai ascetico, e ne uscii miscredente.

Queste parole non son mie. Le ha scritte Bonaventura Zumbini, che cosí comincia un suo lavoro critico sulle *Lezioni* del Settembrini.

Pochi giorni innanzi mi era capitato uno scritto sullo stesso argomento del signor Francesco Montefredini, irto di osservazioni severe, e parte giá pubblicato per istampa.

Io non aveva ancor letto il libro del Settembrini. Lo aveva sentito molto lodare, e mi ero promesso di usare i primi giorni di vacanza parlamentare per raccogliermi e studiarlo. Intanto pensavo:

— Caspita! La nuova generazione entra in iscena senza molti complimenti. L' « *ipse dixit* » non ha senso per questi signori, e il principio di autoritá avrá molto a fare per mantenersi salvo. Come vanno diritti a dar la botta! Che aria da giudici prendono! E con che sicurezza buttan fuori la loro opinione! Cautele oratorie, giri ipocriti di frasi che inzuccherino gli orli

* *Lezioni di letteratura* di Luigi Settembrini.

amari del vaso, convenienze sociali, tutto quest'arsenale di simulazioni e dissimulazioni imposto dalla moda, o, come si dice, dalla buona educazione, è qui gittato via come roba inutile. —

Trovo in questi scritti una perfetta indipendenza di giudizio, ma pure accompagnata con tutte le forme del rispetto. Lo Zumbini e il Montefredini mi hanno aria di un duellante che, accingendosi inesorabilmente a tirare un colpo di spada, faccia gl' inchini d'uso all' illustre e autorevole avversario. E poiché il Settembrini è uomo di spirito, cosa altro gli rimane che risponder: — Grazie —?

Di questi modi franchi, austeri, e insieme civili e inappuntabili non saprei mover lamento; anzi, a dir proprio quello che penso, sarei tentato di rallegrarmene, se avessero a prevalere nella nuova generazione. La sinceritá non è la qualitá predominante della presente generazione, trovatasi in condizioni difficilissime, e costretta ad imparare la difficil arte del simulare e del dissimulare. Settaria quando cospirava, ora che regna non ha potuto in tutto smettere l'antico costume, né la libertá ha potuto indurre negli scritti e nella parola l'onesta e leale franchezza. Finché stai su' generali, ti si lascia dire; ma se scendi al particolare e tocchi la persona, ti viene il sudor freddo e ti arresti e non ti senti piú libero. L'atmosfera in mezzo a cui vivi è tale che, senza saper come o perché, ti vedi tirato a usare le piú ingegnose cautele, i piú scaltri avvolgimenti ne' biasimi: arte recata a perfezione nel Parlamento e nella stampa detta seria. Ci è una parola caratteristica, venuta oggi molto in voga, ed è «insinuazione»: cioè a dire un'accusa lanciata con tante scappatoje e sotto cosí mutevoli apparenze, che non vi è parola o frase dove tu possa coglierla, arrestarla e riconoscerla: senti la trafittura e non vedi la spada. Né reca maraviglia che quelli i quali per manco di cultura o d' ingegno si sentono inetti a questi giochi di scherma, a queste finezze e ipocrisie che si chiamano abilitá, corrano all'altro punto, e riescano cosí grossolani e plateali, come gli altri sono scaltri e falsi. Tutto questo non mi par bello: anzi mi sembrano qua-

litá di popoli in decadenza; in Italia mi pajono avanzi per lunga consuetudine di costumi servili; e se la libertá dee fruttificare, desidero che gl' italiani possano cancellare quell'opinione di falsitá che di essi è sparsa nell' Europa civile, e acquistare i modi schietti e virili che son proprii delle nazioni forti e libere.

Sieno dunque i ben venuti i signori Montefredini e Zumbini; e vogliano essi perseverare in questa via, di dire e di operare con perfetta sinceritá, accompagnata con quella urbanitá di gentiluomo, che è la grazia e il condimento del vero. Per noi è troppo tardi: siamo quello che siamo; spetta alla nuova generazione trarre buoni frutti dalla libertá che noi le abbiamo conquistata, la piú preziosa ereditá che si possa lasciare a' figliuoli.

E c' è un'altra cosa che in questi scritti mi ha fatto impressione: ed è lo stile. La nostra generazione, salvo pochissimi, è piú o meno nello stile arcadica, rettorica, e talora nebbiosa, come gente vissuta fuori della pratica delle cose, e nutrita in mezzo alle astrazioni ed a vaghe aspirazioni. Nel fòro, ne' teatri, nel parlamento, ne' diarii, nelle poesie, nelle prose, fino nelle trattazioni scientifiche regna spesso la rettorica, una certa esagerazione de' sentimenti, un certo lirismo d' immagini, uno scaldarsi a freddo nelle cose piú semplici, e certe consuetudini e maniere di espressione, che sono testimonianza flagrante della nostra poca sinceritá nel pensiero e nella parola e soprattutto ne' lavori letterarii. Di questa lebbra nessun vestigio ne' due scritti che avevo innanzi: nel Montefredini la severitá dello stile è tale che rasenta l'aritmetica, con quelle osservazioni addossate senza tregua le une sulle altre come fossero cifre; nello Zumbini lo stile è quieto, uguale, come acqua che vada per la china senza intoppo e senza rumore, e niente vi trovi soperchio e artificiato. Dissi fra me: — Il Settembrini scrive cosí vivo e spigliato: in veritá mi pare che il Settembrini sia il giovine, e i vecchi siano loro —.

Ma è vecchiezza che mi piace, perché nasce non dallo scarno e dall'arido d' immaginazioni povere, ma da un radicale mutamento nel punto di vista. È la nuova generazione che piglia

il suo posto con criterii proprii. Prendo ad esempio lo scritto del Zumbini, non essendo quello del Montefredini pubblicato tutto intero.

Bonaventura Zumbini io l' ho conosciuto giovanissimo in Cosenza, sua patria. Mostrava fin d'allora ingegno pronto e molta serietá di vita. Dopo il 1860 l' ho trovato negli ufficii dell' insegnamento pubblico, e me ne dispiacque. Il professore ufficiale, soprattutto nelle basse regioni, costretto ad insegnare parecchie ore il giorno, e a ripetere la stessa canzone, perde ogni freschezza d' ingegno, non può continuare i suoi studii, e, se la pazienza gli dura, diviene a poco andare quell'eccellente macchina che si chiama « l' impiegato ». Peggio ancora se il professore è chiamato ad ufficii amministrativi: dove la scienza è messa in fuga dagl' infiniti pettegolezzi e contrasti in mezzo a cui si trova quel poveruomo che dicesi preside o direttore. Sembra che lo Zumbini siasi presto stancato di questa vita, e chiesta piú volte la sua dimissione, ed avutala, si è oggi affatto ritirato dalle pubbliche faccende e vive solitario co' suoi cari libri. Frutto di questi ultimi studii è il suo *Saggio sulle « Lezioni » del Settembrini e la critica italiana.*

Per far meglio comprendere qual sia il suo punto di vista, mi si permetta che entri con lui in dialogo.

— Ecco un nuovo « saggio critico ». Mi piace che questo titolo abbia fatto fortuna. Dopo i miei *Saggi critici* ho veduto comparire saggi politici, filosofici, critici in gran copia. E poiché in quel titolo io volli celare un' intenzione di modestia, sii anche tu il ben venuto col tuo « saggio critico », modesto Bonaventura.

Zumbini. Non molto modesto, signor De Sanctis; anzi metto pegno che, dopo avermi letto, mi troverete prosuntuoso.

— Ti ho letto, né fo punto di te un giudizio cosí eccessivo. Anzi, se ti debbo fare una confessione, ho provato un vero gusto a trovare nel tuo libro parecchie idee ed anche un certo metodo di giudicare, dal quale io argomento che tu debba essere della mia scuola.

Zumbini. Se si tratta di farvi piacere, non voglio dirvi di

no. Ma, se debbo dire il vero, io mi son messo a un punto di vista superiore a tutte le vostre scuole. Voi dite la veritá, ma non tutta la veritá.

— Sia pure. Ma una scuola non è che un complesso d' idee, intorno a cui si aggruppano parecchi. Questo non impedisce che i discepoli possano modificare, sviluppare, compiere, chiarire. Ma fin che la base riman quella, riman la scuola.

Zumbini. Chiedo scusa; ma io ho una piú nobile ambizione; voglio divenire un caposcuola io.

— Dimenticavo che sei un meridionale. Presso di noi ciascuno è un caposcuola, e gli uomini piú illustri non hanno potuto mai raccogliere intorno a sé tre o quattro seguaci che si gloriassero di esser detti discepoli e li accettassero come loro capi.

Zumbini. Segno che a questi illustri è mancata quella forza di attrazione che è atta a fondare una scuola. Del resto, voi siete giá la vecchia generazione, una storia passata. Noi cominciamo pur ora: lasciateci libero il sole, lasciateci la libertá e l' indipendenza del giudizio.

— In somma, cosa pretendete voi altri, voi, la nuova generazione? Siete giá in istato di ribellione? Ci dichiarate guerra? Badate. Siete ancora troppo giovani, e ci vogliono altri omeri, altri studii. Il tuo saggio chi lo legge? Del libro del Settembrini abbiamo giá la seconda edizione.

Zumbini. Storia vecchia codesta. Monti era celebre quando Leopardi era ignoto. Ma voi precorrete troppo a' tempi. Per ora non vogliamo mover guerra a nessuno. Vogliamo la libertá di verificare le vostre idee, di non lasciar passare il vostro sistema se non dopo il debito esame. Questa verifica voi non l'avete fatta. La vostra generazione è figlia dell'ontologia, procede « *a priori* ». Sono famosi i vostri castelli in aria, le vostre costruzioni artificiose battezzate filosofia della storia o dell'arte, i vostri sistemi bene architettati e tutti di un pezzo, e l' Ente e l' Esistente e l' Idea e il Bello e il Vero tirati in mezzo alle vostre lotte come gli Dei di Olimpo, e costretti a servire alle vostre passioni. Avete compiute di grandi e belle cose; ma

appunto per questo vi è mancato il tempo di far tutto con maturitá e diligenza; e le vostre idee e le vostre opere portano l' impronta della fretta e del provvisorio. Prima di lasciar entrare roba tanto sospetta, permetteteci che noi l'arrestiamo al passaggio e domandiamo di verificarla. Prendiamo ad esempio la letteratura italiana. Gioberti ci assicura che quello che è ivi eccellente è tutto opera del Cristianesimo. Ora eccoti il Settembrini che dice per l'appunto il contrario. A chi credere? E tutti e due sono dommatici ed eccessivi, e quantunque citino spesso la storia, non è difficile a vedere che hanno giá una opinione bella e fatta, e la storia ci sta a pigione. Oltreché, anche i piú inesperti fiutano subito qualche cosa di non filosofico e di non perfettamente sincero in queste opinioni improvvisate per il bisogno della battaglia, e insinuate piú da fini e passioni politiche, che da tranquille meditazioni. La scienza mal si riconosce in queste vostre lotte di classici e romantici, di neocattolici e razionalisti, di empirici ed ontologi, dalle quali non è potuta uscire la veritá che mutilata e difformata. Innanzi a tante contraddizioni la nuova generazione e non si ribella e non nega, ma, entrata in sospetto de' vostri metodi e delle vostre costruzioni ideali, è ben risoluta a non lasciar passare nessuna opinione senza verificare la sua origine, la sua natura e la sua conformitá co' fatti. Domandiamo troppo?

— La domanda è onesta. Non negate, ma dubitate. Volete rifare Cartesio e Bacone. Gli è un tornare indietro, mi pare.

Zumbini. Anche su questa faccenda dell'andare avanti o del tornare indietro non siamo d'accordo, forse. Talora ciò che si dice regresso è un progresso bello e buono. Ma lasciamo star questo, che è corda oggi fuori di luogo, e di politica non mi voglio brigare.

— Bene. Verificate pure. Ma pensate che la via del verificare è lunga e malagevole. Troppi studii ci vogliono e troppo tempo. Cartesio se ne stancò, e, cominciato col voler tutto verificare, finí anche lui con l' improvvisare. Se la nuova generazione attiene questa promessa, se mette nelle industrie, ne' commercii, negli studii positivi e di fatto quell'energia che noi

abbiamo posta nelle cospirazioni e nella speculazione, ci rinneghi pure e passi sopra il nostro corpo..... Sia benedetta! perché lá è la salute.

Zumbini. Del resto, sta' tranquillo. Fatta la verifica, avremo anche noi la nostra filosofia, la nostra fede e le nostre lotte.

— Oimè! come corri con la fantasia! Giá questa verifica non mi par piú cosa salda. Per una buona e seria verifica non basta una vita d'uomo, e tutta l'opera di una generazione non è soperchia.

Zumbini. Vorreste dunque condannarci a stare tutta una vita fra date e cifre? Una filosofia bisogna averla. Senza fede non ci si può vivere.

— Allora, transigiamo. Accettate le nostre idee provvisoriamente, ché, finché l'umanitá cammina, niente è definitivo e tutto è provvisorio; e intanto studiate, studiate, verificate. È il meglio che avete a fare. La realtá ha ancora molti suoi recessi inesplorati, e serba inviolati gran parte de' suoi misteri. Iside si svela all'audace che le si avvicina. Quelli che speculano di lontano, non veggono che ombre.

Zumbini. Dunque?

— Dunque, lasciateci in pace. E in luogo di pensare a noi, studiate e verificate.

Zumbini. E se io vi dicessi che studiando e verificando, ci sentiamo intanto, naturalmente e solo perché venuti dopo, in un punto piú alto che non è quello in cui vi siete collocati voi, ci sentiamo perciò vostri giudici e vostri maestri? Voi siete vissuti in lotte perpetue, in un inevitabile dualismo: chi di voi dice bianco, l'altro risponde nero: siete due campi opposti, vittoriosi or l'uno or l'altro, sempre vivi e sempre a fronte. Noi, venuti dopo, estranei alle vostre lotte, puri delle vostre passioni, abbiamo sulle labbra, con vostra venia, un certo sorriso, che significa: — Avete tutti torto e ragione; la veritá è un po' dappertutto, ma dappertutto esagerata ed offuscata —. Questo possiamo dirvelo, mi pare, fin da ora, e non ci è bisogno per questo di studiare e di verificare.

— Hai cominciato col dubbio cartesiano. Ora navighi in pieno eccletismo. Ma è una meschinitá, scusa, fare il processo al passato, tagliando o aggiungendo, e dire: — È la veritá, ma non tutta la veritá, — ovvero: — La veritá è un po' dappertutto, ma esagerata —. Questa specie di *juste milieu,* se può esser talora cosa comoda nelle faccende pubbliche o private, è nella scienza indizio d' impotenza e di sterilitá, o almeno di stanchezza. Ammettiamolo pure per la nuova generazione, ma come stato transitorio, come ginnastica intellettuale e serio apparecchio a nuova produzione. Voi potrete seder giudici ed arbitri in mezzo a' due campi opposti quando avrete saputo trovare un punto di vista piú alto, in cui si riconciliino e si amichino le differenze. E per questo non basta tagliare o aggiungere, bisogna produrre.

Zumbini. Questo verrá. Per ora non potete toglierci quel tale sorriso, che significa: — Noi guardiamo le vostre idee con occhio piú imparziale e piú sicuro, appunto perché fuori della lotta —.

— Sorridete pure. Badate però ad essere gente seria, e che non ridiamo di voi. Se volete verificare, dovete bene studiare e comprendere le nostre idee. E se volete mettere a posto la nostra generazione, e assegnare a ciascuno il torto e il diritto, vi è mestieri innanzi tutto di assimilarvela e farla vostro sangue. Il dubbio significa studiare. E l'eccletismo, quel dare a ciascuno il suo e togliere le esagerazioni, tagliar di qua, aggiunger di lá, significa ancora studiare. L'eccletismo in Francia fu un'epoca splendida, perché accompagnato con severi studii critici e storici. Si giudicava Platone, ma si traduceva Platone. E quell'epoca di erudizione preparò una nuova produzione. Promettete voi di fare altrettanto? Allora, siate benedetti! La nuova generazione comincia bene. Per me, son tentato di esclamare, come Ettore: — Possa la nuova generazione salire tant'alto, che cancelli ogni memoria di questa! —. E possa il nuovo Leopardi far dimenticare Vincenzo Monti!

E qui, lasciando stare il dialogo, mando un saluto al mio Bonaventura, e gli dico schiettamente che il suo scritto ha

avanzata la mia aspettazione, e che scorgo in lui quel veder le cose da alto ed in una vasta sintesi, che è proprio degl' ingegni non volgari.

Ora può esser chiaro con quali intendimenti e con quali criterii i due giovani campioni della nuova generazione assaltano rispettosamente il Settembrini. Il Montefredini si mette in cattedra e gli fa una vera lezione di storia, e non glie ne mena una buona: è il sistema della verifica, applicato al Settembrini, punto per punto, particolare per particolare. Lo Zumbini generalizza, e riassume il suo giudizio in questo modo:

Veramente l' intelligenza della storia non importerebbe qui gran fatto; ma il Settembrini c' insiste tanto che ne fa, come dire, il suo caval di battaglia. Io dirò col massimo rispetto e nondimeno con franchezza intera... Nessuna parte del suo lavoro parmi sbagliata piú di questa. Se io non m' inganno, l' illustre professore non ne ha compreso né quella varietá di elementi che formava la societá del Medio evo, né nessuno in particolare di quegli elementi, ciascuno de' quali per piú secoli cercò di sormontare gli altri: non il Cristianesimo, ...non i Comuni, non l' Impero; egli non ha compreso né la lotta d'allora, né l'armonia posteriore, che è il carattere principale della civiltá moderna.

Ho voluto riferire questo luogo come saggio della forma di scrivere dello Zumbini. La severitá de' giudizii vi è sempre accompagnata con la piú squisita cortesia, con una calma perfetta di esposizione. Si sente in mezzo alle piú crudeli conclusioni l'uomo ben educato, quella cert'aria d' imparzialitá e di spassionatezza, congiunta col rispetto, che ti concilia anche gli avversarii.

Ma la parte storica è un semplice incidente nel lavoro del nostro Zumbini. Egli assalta il Settembrini nella parte sostanziale della sua opera, chiamando a sindacato il suo principio e il suo criterio critico.

L' idea fissa del Settembrini è che nella lotta del Papato e dell' Impero stia l'anima di tutta la nostra letteratura, e che, essendo stata questa lotta piú importante e piú durevole

in Italia, la nostra letteratura ha perciò maggior valore e maggiore importanza che tutte le altre di Europa.

Il principio adunque del Settembrini è questo: che il contenuto sostanziale della nostra letteratura è la lotta contro il Cristianesimo, o piú propriamente contro il Papato in favore della libertá e dell'unitá nazionale; e il suo criterio è questo: che l' importanza e il valore di una letteratura dipende dall' importanza e dal valore del contenuto.

Cosí lo Zumbini ha messa la quistione; e l'averla messa cosí, l'aver saputo cogliere il sostanziale in tanta congerie di fatti e d'osservazioni, è prova indubitata di singolare attitudine sintetica.

Ora lo Zumbini non contraddice al principio del Settembrini, ma lo trova insufficiente, trova che in questo letto di Procuste non può condannarsi a star tutta la vita italiana e tutta la letteratura, senza che la sia mutilata e guasta.

Queste mutilazioni ispirano allo Zumbini le seguenti considerazioni:

Che si ha a intendere per vita? Certo, i pensieri, i fatti, le passioni e fin gli errori onde un popolo è e si muove. E nondimeno non pochi, storici o critici, mi somigliano il diavolo di Malebolge che rimette i dannati al taglio della spada: cosí trattan quell'organismo che è la vita di un popolo. Ne disgiungono i diversi elementi, ne pigliano alcuni o il solo che piú loro garbi, e dicono: — Ecco la vita —. Ma no: questa non è la vita, per la ragione stessa onde un solo raggio non è la luce. E poi, quell'elemento, divulso come un ramuscello dal suo albero, neppure è conservato nella sua genuina natura: vi si mette quanto piú si può dell'oggi, e si dimentica che l'umana gente cammina perché l' idea d'oggi non è piú l' idea di ieri. Vedete: nel secolo XIV ci è, tra tante altre cose, la guerra che i piú alti di mente e di cuore faceano alla corruzione del sacerdozio. Ebbene, questa guerra è tutta la vita. Non basta; questa guerra, compresa a modo, non è che guerra al Cristianesimo stesso. Non importa che la facessero anche alcuni fra gli stessi uomini della Chiesa, che santa Caterina gridasse piú alto di tutti contro le colpe de' papi, non importa: si combatteva proprio il Cristianesimo. Cosí della cosa si esagera un lato, e si trascurano gli altri.

Cosí della vita vi si presenta tale un' immagine, che mi ricorda certi ritratti sotto cui bisognerebbe scrivere: questi è tal di tale. Io non intendo dire che cosí sempre e cosí appunto faccia il Settembrini; ma mi sembra ch'egli appartenga a questa scuola, e con le intenzioni piú generose non riesce a cose migliori.

Or questa mutilazione della vita è il fenomeno di tutti i secoli battaglieri, in cui gli avversari veggono ciascuno le cose da un lato solo; è il carattere del nostro secolo militante, è il frutto della Rivoluzione francese che dura ancora. Ma il pacifico Zumbini, vissuto fuori delle nostre battaglie, è stanco della rivoluzione, e invoca la fine, invoca tempi tranquilli in cui un onesto uomo possa dire non solo la veritá, ma tutta la veritá. Indi quel suo sorriso scevro di malizia e di amarezza, con che contempla la miseria delle nostre lotte, e quel dire al Settembrini: — Le vostre intenzioni sono generose, ma voi siete fuori della storia e fuori della vita; voi rassomigliate a' diavoli di Malebolge, e i vostri ritratti son tali, che sotto bisognerebbe scrivervi: questi è tal di tale —.

Fuori della storia! e fuori della vita! Fosse anche il Settembrini fuori della critica? Sissignore. Anzi è questo, secondo lo Zumbini, il suo fallo principale. Fuori della critica.

Il criterio critico del Settembrini è che una letteratura ha piú o meno valore e importanza secondo che il contenuto è piú o meno importante. Cosí a parer suo il valore della *Divina Commedia* è non nella lettera, ma nell'allegoria, ovvero nel contenuto espresso in forma allegorica.

A questo criterio, che, secondo lo Zumbini, guida nei giudizi non pure il Settembrini, ma il Gioberti, il Tommaseo, il Giudici e quasi tutt' i critici italiani, egli oppone l'altra teoria che è l'arte per l'arte. L'una teoria dice: — Il contenuto è tutto; l'arte è nulla —. L'altra dice: — Il contenuto è nulla; l'arte è tutto —. Lo Zumbini si ficca in mezzo a' combattenti, e con quel suo sorrisetto li arringa cosí: — Fate la pace, ché tutti avete torto e ragione; le vostre teorie sono assolute; la veritá è nel giusto mezzo; l'arte è gran cosa, ma il contenuto

è esso pure qualcosa, e non si può trascurarlo, e reputarlo quasi indifferente. E ve lo mostro io —. E prendendo ad esame la *Divina Commedia*, piglia arte e contenuto, e, com'e fossero i colori della tavolozza, li distribuisce e li mescola in giusta misura.

Qui lo Zumbini lascia il Settembrini e prende a discorrere dello stato della critica in Italia, e vi trova due scuole: la vecchia critica al modo del Settembrini, sorta « in un periodo di rivoluzione », che giudica l'arte dal suo contenuto; ed una critica nuova, che giudica l'arte co' criterii dell'arte, e trascura quasi del tutto il contenuto *.

---

* Questa è la parte fiacca del suo lavoro. Non mi ci stendo sopra perché mi distrarrebbe troppo dall'argomento principale, ed anche perché dovrei pur parlare di me: cosa che mi ripugna. Lo Zumbini non ha bene studiato la teoria che ha per fondamento l' indipendenza dell'arte, o l' ha studiata solo nelle esagerazioni di Victor Hugo e di tutti i romantici che ne hanno cavata la formola eccessiva: l'arte per l'arte.

L' indipendenza dell'arte è il primo canone di tutte le estetiche e il primo articolo del Credo, né un'estetica è possibile, che non abbia questo fondamento; sicché non solo questa non è una critica sentimentale, anzi è la sola critica razionale, la sola che si possa chiamare scienza. E la scienza è nata il giorno che il contenuto è stato non messo da parte o dichiarato indifferente, come crede lo Zumbini, ma collocato al suo posto, considerato come un antecedente, o un dato del problema artistico. Ogni scienza ha i suoi supposti, i suoi antecedenti. Il supposto della estetica è fra l'altro il contenuto astratto. E la scienza comincia quando il contenuto vive e si move nel cervello dell'artista e diventa forma, la quale è perciò il contenuto esso medesimo in quanto è arte. La forma non è « *a priori* », non è qualcosa che stia da sé e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste, o apparenza, o aggiunto di esso; anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma. Ed il contenuto è attivo, appunto perché ha la sua poesia, il suo bello naturale, come la natura ha il suo bello reale, ha qualcosa di proprio che fa impressione e mette in movimento il cervello dell'artista, ed apparisce nella forma. Ivi, nella forma, il critico ritrova il contenuto, « da lui giá esaminato come un antecedente »: lo ritrova non piú natura, ma arte; non piú qual era, ma quale è divenuto, e sempre tutto esso, col suo valore, con la sua importanza, col suo bello naturale, arricchito e non spogliato in quel divenire. Il contenuto non è dunque indifferente, non è trascurato. Apparisce due volte nella nuova critica: la prima, come naturale o astratto, qual era; la seconda, come forma, qual è divenuto.

Ma, se il contenuto, bello, importante, è rimasto inoperoso o fiacco o guasto nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtú generativa, e si rivela debole o falso o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi? In questo caso, il contenuto può essere importante in sé stesso; ma come letteratura o come arte non ha valore.

E per contrario il contenuto può essere immorale, o assurdo, o falso, o frivolo; ma, se in certi tempi e in certe circostanze ha operato potentemente nel cervello

Lo Zumbini appartiene a questa nuova critica, e spera il suo trionfo dalla libertá. Il suo scritto finisce con queste notevoli parole:

A' bisogni della nostra critica provvederá ora la libertá. Per essa rifioriranno gli studii filosofici; e la critica che si fonda sull' indipendenza dell'arte, non sará, come oggi pare a molti, una critica sentimentale, ma fondata anch'essa sopra base razionale. Per la libertá eziandio, ed anche piú prontamente, comincerá a parere se non piú necessario, certo non piú bello e generoso, e, debbo dirlo? non piú liberale il costringere l'arte a parlare un linguaggio non suo, il sommetterla a leggi diverse dalle proprie. Finirá in somma anche per la critica il periodo di rivoluzione, il quale, secondo alcuni, fra cui sommo il Settembrini, par che debba continuare con maggior lena, e, secondo me, ha durato giá troppo.

Dunque il Settembrini è fuori della storia, fuori della vita, e soprattutto fuori della critica. Cosa rimane al povero Settembrini, cosí concio? Cosa è il suo libro?

È un libro..., risponde lo Zumbini, assai ben fatto e piacevolissimo a leggere. Per questo rispetto parmi anzi un modello di scrivere schiettamente italiano e insieme non artificiato, ma spontaneo ed efficace· due pregi che non si trovano sempre congiunti ne' nostri moderni, alcuni de' quali salvano la puritá della lingua, ma uccidono il lettore. E ci è inoltre uno squisito sentimento dell'arte, il quale, quando non è fuorviato dall' idea preconcetta, esce in giudizii delicati ed osservazioni giudiziose. Ma...

Ed eccoti un « ma » formidabile, che è un manrovescio e gitta a terra l'avversario. Tutto il libro dello Zumbini è un « ma » in permanenza.

---

dell'artista ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale. Gli Dei d'Omero son morti: l' *Iliade* è rimasta. Può morire l' Italia, ed ogni memoria di guelfi e ghibellini: rimarrá la *Divina Commedia*. Il contenuto è sottoposto a tutte le vicende della storia; nasce e muore: la forma è immortale.

Questi sono canoni elementari della nuova critica, che, spero, avrá nello Zumbini una delle sue piú salde colonne.

Ma scritto con tal garbo, con tale un'aria non mentita di riverenza, con una cosí naturale e costante imparzialitá e serenitá di spirito, che sentivo affezionarmegli, e non pensavo punto al Settembrini; pensavo allo Zumbini, e mi veniva la voglia di adempiere con lui il grato ufficio rimasto oramai a noi altri, vecchia generazione, di prenderlo per mano, e condurlo innanzi al pubblico e farlo conoscere.

Tra queste impressioni e questi desiderii, ecco giungermi il secondo volume del Settembrini, ed ecco da un'altra parte venirmi il primo volume. Il libro condannato eccolo innanzi a me tutto intero. Io leggo.

Leggo, ed ho giá dimenticato Montefredini, Zumbini, e la verifica e il giusto mezzo, e la mutilazione della vita e la storia e la critica. Leggo, e non mi posso piú staccare da questo libro magico, dove non trovo niente di nuovo e tutto mi par nuovo.

— Ma questo non è un lavoro di scienza, è un lavoro di arte — ho gridato io, giunto alla fine; — oh, Zumbini! come hai potuto dissertare di contenuto e di giusto mezzo innanzi a questo libro! —

Mi sono ricordato del giudizio del Gervinus sopra l'Alfieri ed il Foscolo, e della mia risposta.

Vogliamo giudicare del Settembrini? Bisognava non ritirarsi dalla battaglia, ma starci entro, e farsi la sua ombra, e seguirlo in tutti gli eventi della lotta, e studiare il suo carattere, le sue passioni, la sua cultura, le sue inclinazioni, il suo genio. Cosí ti stará innanzi l'uomo vivo, in mezzo a' vivi, e vedrai la sua opera cosí com' è stata concepita, e non come la ti parea in astratto.

Luigi Settembrini io lo trovo la prima volta in Catanzaro, ch'era ancora assai giovane, e giá maestro di lettere in quel Liceo. Era una buona posizione, come dicono oggi, e, come dicevano allora, era un pane assicurato per la vecchiaja. Ma gli era « un matto »: epiteto che si regalava allora a quanti mettevano in pericolo quel pane della vecchiaja. Fin d'allora si rivelarono in lui due uomini, il letterato e il patriota; cosí immedesimati, cosí l'uno nell'altro, che non si possono scindere,

senza mutilarlo o frantenderlo. A Catanzaro insegnava e cospirava, distribuendo le ore della giornata con pari zelo nell'uno e nell'altro ufficio. Uscito di prigione, lo trovo in Napoli, sotto « vigilanza » della polizia, un po' piú cauto, ma sempre matto ed anche un po' aizzato. Maestro privato di lettere latine e italiane, venne presto in fama di scrittore corretto e pieno di buon gusto; che era a quel tempo la maggior lode che mai si facesse a letterato. Il giorno spiegava gli ablativi in « *abus* » di Lorenzo Valla e il veltro e la lupa di Dante; la notte viveva in mezzo alle deliziose agitazioni degli occulti ritrovi, da cui sorse la *Protesta*, un libretto di poche pagine, serrato, rapido, pungente come uno stile, rimaso parte indimenticabile della storia italiana. Scontò il delitto con lunga prigionia, a' cui ozii si dee l'elegante volgarizzamento de' *Dialoghi* di Luciano. — Carlo Poerio e Luigi Settembrini rimasero le due piú simpatiche figure della rivoluzione napoletana, e piú cresceva l'odio al Borbone, piú la loro immagine ingrandiva. — Vennero i fatali. Scacciati i Borboni, fatto il plebiscito, acquistata l'unitá nazionale e la libertá, finita la lotta. E senza lotta il Settembrini è infelice, il Settembrini è un mezzo uomo: resta in lui solo il letterato. Molto si è dimenato per trovare sfogo a quell'altro uomo che pur vive in lui e strepita e vuol farsi vedere. Ora si accapiglia col Ministero di pubblica istruzione, e scrive il *Pallottoliere* e la *Lettera al Mamiani*; ora dá addosso ai consiglieri comunali, che lo lasciano dire e fanno a modo loro; ora minaccia perfino di passare all'opposizione, ma lo tengono per l'abito, e rimette la cosa al dimani.

Il Settembrini si è sentito di nuovo felice il giorno che il papa ha lanciato nel mondo il *Sillabo* ed ha scomunicato il progresso, e che il Governo italiano ha fatto cenno di entrare in accordi col papa. Non che il Settembrini voglia Roma capitale d' Italia. Roma gli sembra cittá cosí appestata, cosí scomunicata, che per lungo tempo la vorrebbe rilegata tra' musei, come Pompei o Ercolano. Ma egli non vuol sentire a parlare di papa e di prete. E quando vede il prete rizzarsi di rincontro a lui con in mano il *Sillabo*, ritrova la sua gioventú. ritrova

quell'altro suo uomo che stava a spasso, ritrova sé stesso tutto intero, e rientra nella lotta.

— Settembrini, perché non scrivi piú nel giornale? — Settembrini, vuoi essere centro destro o centro sinistro? — Settembrini, devi pur fare un programma a' tuoi elettori. — E Settembrini risponde: — Lasciatemi stare: scrivo la *Storia della letteratura italiana* —.

Che cosa è questa *Storia*? È un grido di guerra. È la seconda *Protesta*. Ed è insieme l'espressione piú alta della sua coltura letteraria. È tutto il Settembrini, il riassunto, l'epilogo della sua vita: il patriota e il letterato.

Il Settembrini è l' immagine, se non compiuta, certo schietta del radicale italiano. Tutte le idee politiche, religiose, morali, critiche messe in circolazione da' nostri radicali in mezzo secolo sono per lui articoli di fede, sono state il suo latte, il suo nutrimento. In tutto ciò che ha pensato e voluto e fatto, egli si è sentito accanto tutti i grandi italiani, che hanno fatto e voluto e pensato il medesimo. Unitá nazionale, libertá, emancipazione della ragione dalla fede, sono l'anima di tutta la nostra storia, la sostanza della nostra civiltá: tutto che riman fuori, è barbarie. Il gran nemico è il prete, e con lui non vuol pace né tregua. Rimangono ancora nella memoria le tre parole nelle quali scolpí il regno di Ferdinando: il birro, la spia e il prete.

Ma dico male: idee. Queste non sono per lui dottrine studiate, cercate, formulate: sono idee trovate giá belle e pronte, raccolte e divenute sentimenti efficaci e operosi. Natura appassionata e di una viva immaginazione, ciò ch'egli pensa non è un pensiero, ma un' immagine, ch'egli odia o ama. Portate a questo segno, le idee non sono piú una dottrina di cui sia lecito dubitare, ma sono una religione superiore alla discussione, che ha anch'essa il suo vangelo e i suoi apostoli e i suoi mártiri. Indi quella forma di esprimerle cosí poco discorsiva e dubitativa, a modo di dogma e di sentenza, che tanto ti colpisce nel Settembrini. Mai non lo vedi arrestarsi, o dubitare o esitare: mai non lo cogli che stia raccolto e pensoso innanzi a qualcuno de' piú importanti problemi della storia, e che investighi o fan-

tastichi o si profondi tanto che la realtá gli vacilli come ombra, mai; questo stadio è oltrepassato: altri hanno pensato per lui; il pensatore non ci è piú: ci è il discepolo che ha raccolta la dottrina, e sta lí non ad esaminarla, ma a propagarla e difenderla. Ciò che si move dentro nel suo animo, non è l' inquietudine o la profonditá del pensiero, ma la contraddizione, l'amore de' seguaci, l'odio degli avversarii. Oggi Ferdinando non è piú: quel fervore di libertá che accendeva il petto del patriota, si è calmato, perché si è appagato: quella corda si è spezzata. Ma resta il papa, il prete, il gesuita, il paolotto, il neo-cattolico, il neo-guelfo; e nel petto del patriota vibra ancora una corda, che suona furiosamente e vuol farsi intendere.

E col patriota si accorda mirabilmente il letterato. Nella mente del Settembrini non può entrare ciò che è vago, o impalpabile, o vacillante, o nebbioso; ciò che il patriota chiama il cattolicismo o il monachismo, e il letterato chiama il romanticismo. Egli è classico, anzi è un pagano puro sangue. La sua frase è netta, lucida, plastica, perfettamente determinata; va diritto e rapido e non si distrae e non guarda obliquo: gl' incresce abitare nelle pure regioni del pensiero, e, come Giove, se ne sta piú volentieri in terra, amando, odiando, e non cura l'Olimpo, e guarda Europa e Danae. Queste invasioni germaniche di estetiche e di filosofie, questo gran fracasso d'« Ideali » e di « Celesti », tanta onda di spiritualismo è passata sul capo del Settembrini come una cascata, e non se n' è accorto. Se gliene parli, ti guarderá con quel suo risolino cosí bonario, che pare scemo, ed è pieno di senso, e significa: gli è stata una nuova invasione di barbari. Egli ha paura di questo mondo dell'astrazione o del puro pensiero, perché teme incontrarvi il cattolicismo, il papismo, il monachismo, il gesuitismo e il paolottismo, come gli americani avevano paura del Paradiso, perché temevano d' incontrarvi gli spagnuoli. È rimasto perciò abbracciato con Danae, ben inteso, allegorica, o, per parlare piú corretto, con Giunone, e ciò che non è Giunone, reputa ombra e nube, una falsa apparenza entro cui sta appiattato un gesuita o un paolotto. Giunone è la realtá, il concreto, il

palpabile, tutto ciò che un galantuomo può abbracciare con l'occhio, e può odiare o amare. Il pensiero è per lui un avvenuto, un presupposto, entrato nel suo animo non si sa come o quando, e ammesso senza esame di ammissione, senza il titolo della sua esistenza. Un pensiero cosí fatto non è pensiero, ma è immagine e sentimento; non è scienza, ma è arte; è buon senso illuminato dall' impressione e guidato dal gusto. In questa regione il Settembrini è sovrano, e pochi gli possono contendere il primato. Il suo orizzonte non è ampio, ma è a contorni perfettamente disegnati; la sua concezione non è profonda, ma è piana e lucida come una superficie ben levigata; il suo intelletto ha una certa naturale dirittura, che lo tien lontano da ogni sottigliezza e gli fa sentire quasi istintivamente il vero, quale apparisce al buon senso; la sua impressione è quasi sempre giusta e netta; il suo gusto per finezza e delicatezza rivela un'anima artistica ed educata da buoni studii. Aggiungi, qualitá rarissima oggi, una perfetta sinceritá, che io chiamerei quasi l'onestá dello scrittore: in quello che gli esce dalla penna ci è subito lui e tutto lui, com' è in quel momento, e mai non vi sorprendi un secondo fine, un riguardo, un desiderio di fare effetto, un chiaroscuro, un'ombra, una forma equivoca: tutto è luce, tutto è lui; la sua anima è tutta fuori, in vista di tutti, e naturalmente, senza che egli lo voglia o lo sappia, fino nelle sue piú minute inclinazioni: senti qua dentro, in questo libro non solo l' italiano, ma il napoletano, e ti par talora di stare a Posilipo, fra tanta voluttá di cielo e di marina, e sentir Pontano cantare:

Amabo, mea chara Fanniella,
Ocellus Veneris decusque Amoris,
Iube, istaec tibi basiem labella,
Succiplena, tenella, mollicella.

« Questa è poesia tutta greca di bellezza e tutta nostra per vita », conchiude il Settembrini.

Chi vuole avere un esempio dove giunge il Settembrini, in quale regione rimane, e come giudichi, e come si esprima, legga quello ch'egli dice del Boccaccio.

La forma del Boccaccio è voluttuosa. Questa forma è cosí descritta da Paolo Emiliani Giudici:

Il maggiore, e forse il solo vizio che l'offende, sta in quelle contorsioni di periodi, in quelle giravolte sdolcinate, in quel voluttuoso disseminare di particelle significanti nulla, che ora legano ora slegano i membretti, sia per solo amore di armonia, sia per presentare il pensiero in tutti i lati, e non solo esprimere l' idea, ma le ideette che vi rampollano intorno; ed è tal vezzo leggiadro, tal vezzo artificiato, che solo che avanzi di un capello, come lo provò il folto e belante gregge de' suoi imitatori, diventa smorfia insoffribile.

Il Settembrini trova che questo non è un vizio, ma una virtú, e dice a questo modo:

La rettorica c' è, ma piace; le trasposizioni ci sono, ma c' è ancora nel periodo un'onda sonora, un'armonia, una commettitura nelle parole, certi troncamenti, certi suoni, certi balzi, e strisciare e saltare e dondolarsi, e come il camminare di una donnetta che tutta si spezza nella vita. Questo nel *Decamerone* mi piace, e fuori il *Decamerone* no. Perché dunque mi piace? Se ne trovo una cagione razionale, questi difetti saranno bellezze.

Il Boccaccio è il pittore della voluttá! Il voluttuoso cerca la quintessenza del piacere in ogni cosa, la trova dove altri non crede, nelle vesti, dipinte a varii colori, ne' cibi, negli odori, in tutto; e come la trova, ei la sugge a poco a poco perché ella duri: quello che per altri è niente, per lui è prezioso, ed ei vagheggia quel niente, e vorrebbe averne diletto con tutti i sensi: quello che per altri è prezioso, perché nutre l' intelletto, per lui è niente; ne spreme un po' d'essenza piacevole, se ve n' è, poi lo getta via. La espressione della voluttá deve essere anch'ella voluttuosa, vezzosa, senza quella semplicitá che, se è bellezza per l' intelligenza, è rozzezza pel senso; dev'essere abbagliante, manierata, abbigliata ed azzimata come persona voluttuosa. E cosí è stata necessariamente, ed è. Gli erotici greci che dipingono l'amore voluttuoso, sono tutti ammanierati nello stile e nella lingua. Gli *Amori* di Luciano è la piú manifatturata delle sue opere; gli *Amori di Dafni e Cloe* furono scritti da Longo Sofista con molte svenevolezze, e tradotti da Caro con molta ciarpa.

Quanti vezzi di concetti e di parole sono in *Giulietta e Romeo* dello Shakespeare! Mentre il Galileo e il Tassoni scrivevano con tanta gravitá e forza di cose gravissime, il napoletano e voluttuoso Marini scriveva in uno stile tutto frasche e fiori e antitesi e giochetti di parole. A me pare adunque che lo stile vezzoso e imbellettato sia la forma naturale della voluttá; come un certo vestire ed abbigliarsi è naturale alle cortigiane. E però credo che la rettorica e le trasposizioni usate dal Boccaccio, quella tanta cura ch'ei mette nella collocazione delle parole, quelle congiunzioni vezzose, quelle leggiadrie e finitezze nelle minime parti dello stile e de' periodi e delle sentenze, sieno convenienti al suo concetto, sieno la bellezza della voluttá ch'egli sente e fa sentire a chi legge. Ma perché ha imitato i latini? perché non i provenzali? Perché la voluttá è dea pe' pagani, non pe' cristiani; perché ne' latini la trovò dipinta vaghissima; perché fra' provenzali erano esempi di oscenitá rozza, non di quella voluttá fina che si trova solamente tra genti civilissime e corrottissime... Il Boccaccio tanto mirabilmente ha saputo vestirsi di quella veste latina, che spesso l'armonia de' suoi periodi, come puro ritmo e suono che solletichi l'orecchio, a me pare piú vaga che quella di qualunque scrittore latino, e la trovo eguale soltanto a quella de' greci. Dunque, direte voi, la bellezza del *Decamerone* è la bellezza di una cortigiana? Sí, ma è la bellezza d'Aspasia che ragionava della sapienza, e Pericle e Socrate l'ascoltavano maravigliando.

Il Settembrini ha avuta innanzi questa idea luminosa: «il Boccaccio è il pittore della voluttá». Ed ha tirato giú di un fiato una magnifica rappresentazione, dove fino i piú aridi concetti grammaticali acquistano senso e spirano voluttá; tanto è vivace l' impressione che ne riceve, e cosí è sicuro il suo gusto. E non si domanda se quella è una idea esatta, se è sufficiente a spiegare il fenomeno, se altri elementi vi concorrono, né se ci sia una forma piú alta che quella grammaticale, e non ha virtú di ricreare questo mondo meraviglioso del Boccaccio nella varietá de' suoi elementi, nello sviluppo de' caratteri e degli affetti, nelle gradazioni e ne' chiaroscuri, nel lusso e nella pompa de' colori. A tutto questo Settembrini non ha pensato. Gli è balenata una idea, e gli è sembrata la chiave che apre tutte le porte. E quella idea si è fatta innanzi alla sua imma-

ginazione, palpabile, corpulenta, riccamente abbigliata. Onde nasce un giudizio di poco valore come scienza, monco per rispetto all'arte, ma che è esso medesimo un vera rappresentazione, un lavoro d'arte. Chi oserá notare innanzi a tanta magnificenza di esposizione la superficialitá del giudizio, gli errori nei particolari, e certe contraddizioni e certe confusioni e certe audaci asserzioni? Chi oserá dirgli: — Tu hai profanato Giulietta e Romeo —? Chi oserá ridere veggendolo affermare gravemente che il Boccaccio ha imitato i latini, perché la voluttá è una idea pagana? Le osservazioni piú giuste sembrano una pedanteria quando leggi di queste pagine: ti senti innanzi non lo scienziato, non il critico, ma un artista.

La sua personalitá cosí schietta, cosí sincera, cosí appassionata, cosí plastica ha qui il suo libero sfogo, e si effonde in descrizioni, epigrammi, subiti ravvicinamenti, motti a punta di coltello, tutto con un fare disinvolto e con un'aria d' ingenuitá e di serietá, che è una grazia: e ti solletica e ti attira e ti lega al libro e vi ti tien fisso e immemore come fosse un diario, o, come oggi dicesi, un album, dove il colto viaggiatore, correndo di cittá in cittá, espanda la ricca anima impressionata e commossa da tanta novitá di viste e di costumi. Né mai viaggio alcuno è stato fatto cosí allegro come questo attraverso le epoche della nostra letteratura in compagnia del Settembrini.

Gli è vero che il Settembrini si mette in viaggio con certe idee in capo, con tutto un sistema prestabilito, e con ricca provvisione di carte, documenti e libri di scienza. Ha sentito tanto a dire che oggi è il tempo della scienza, che tutto si vuol fare seriamente, e che non si può parlar d'arte senza ficcarci dentro un po' di filosofia e di estetica, che il Settembrini arrossirebbe di dire anche a sé medesimo che ha voluto fare ed ha fatto un semplice viaggio artistico. La moda oggi richiede sistemi, metafisiche, teorie, il razionale, come direbbe lo Zumbini, e non il sentimentale; e il Settembrini ci è capitato, e ha voluto sacrificare alla moda, e ha porto cosí il fianco agli strali della nuova generazione.

Ah, Zumbini! ma queste non sono le virtú, sono le debo-

lezze del Settembrini! Di filosofico e di razionale ce n' è qui dentro un pochino, perché cosí vuole la moda; e se tu prendi come cosa seria questa roba, guarda il Settembrini che ti fa il risolino. Lascia dunque il sistema, e le tante contraddizioni e l' idea fissa e il difetto di coesione e la dissertazione sul contenuto, e vieni con me a ringraziare il Settembrini in nome della vecchia e della nuova generazione che abbia regalato all' Italia un cosí bel libro, dove tutto ciò che una parte degl' italiani ha pensato e sentito per lungo tratto di tempo si trova rappresentato con l'anima dell'artista, col cuore del patriota.

I morituri vi salutano, o giovani, e si tirano indietro; ma voi, se de' vostri padri vi sentite degni, avanzatevi sulla scena a capo scoperto, e studiateli, comprendeteli, ammirateli prima: li giudicherete poi.

Io mi spavento quando penso che grave mole di studii e di lavori resta tutta intera sul capo della nuova generazione.

Per non parlare che solo della storia della nostra letteratura, se la non dee essere un viaggio artistico, sentimentale, estetico, se dee essere un serio lavoro scientifico, in tutte le sue parti esatto e finito, non potea farla il Settembrini, e non può farla nessuno oggi.

Un lavoro è un problema che non si può risolvere senza i suoi dati, o presupposti. Una storia della letteratura è come l'epilogo, l'ultima sintesi di un immenso lavoro di tutta intera una generazione sulle singole parti.

Tiraboschi, Andres, Ginguené sono sintesi del passato.

Oggi tutto è rinnovato, da tutto sbuccia un nuovo mondo: filosofia, critica, arte, storia, filologia.

Non ci è piú alcuna pagina della nostra storia che resti intatta. Dovunque penetra con le sue ricerche lo storico e il filologo, e con le sue speculazioni il filosofo e il critico.

L'antica sintesi è sciolta. Ricomincia il lavoro paziente dell'analisi, parte per parte.

Quando una storia della letteratura sará possibile? Quando questo lavoro paziente avrá portata la sua luce in tutte le parti; quando su ciascuna epoca, su ciascuno scrittore impor-

tante ci sará tale monografia o studio o saggio, che dica l'ultima parola e sciolga tutte le quistioni.

Il lavoro di oggi non è la storia, ma è la monografia: ciò che i francesi chiamano uno studio.

Gl' impazienti ci regalano ancora delle sintesi e de' sistemi: sono stanche ripetizioni, che non hanno piú eco. La vita non è piú lá. Ciò che oggi può essere utile, sono lavori serii e terminativi sulle singole parti, e se la nuova generazione vuole dubitare e verificare, ottimamente! si mette sulla buona via; ripigli tutto lo scibile parte a parte e riempia le lacune, che ce n'è moltissime, ed apparecchi una condegna materia di storia.

Vedete quanta è la nostra povertá.

Una storia della letteratura presuppone una filosofia dell'arte, generalmente ammessa, una storia esatta della vita nazionale, pensieri, opinioni, passioni, costumi, caratteri, tendenze; una storia della lingua e delle forme; una storia della critica, e lavori parziali sulle diverse epoche e su' diversi scrittori.

E che ci è di tutto questo? Nulla, o, se v' è alcuna cosa importante, è per nostra vergogna lavoro straniero.

Noi abbiamo una filosofia dell'arte tutta d'accatto o senz'applicazione, e le cose sono a tale, che non sappiamo ancora cosa è la letteratura e cosa è la forma, come appare dal libro del Settembrini. Su nessuna arte è stato scritto niente di serio, non sulla pittura, non sulla musica, e neppure sulla poesia. Abbiamo vuote generalitá, niente che sia frutto di alta speculazione filosofica o di serie investigazioni storiche.

Una storia nazionale, che comprenda tutta la vita italiana nelle sue varie manifestazioni, è ancora un desiderio. Quello che abbiamo rimane a infinita distanza da questo ideale.

Chi pensi gl' importanti lavori fatti da parecchie nazioni sulle lingue e i dialetti, maraviglierá come in Italia, dove questi studii ebbero origine, stiamo ancora disputando se la lingua dee prendersi da' vivi o da' morti, e quale sia una forma di scrivere italiana; e niente ancora abbiamo che rassomigli ad una storia della nostra lingua e de' dialetti, dove siano rappresentate le varie forme, che la lingua e il periodo ha prese nelle diverse epoche.

Anche de' criterii critici che hanno guidato i nostri scrittori e artisti manca una storia. Ogni scrittore ha la sua estetica in capo, un certo suo modo di concepire l'arte, e le sue predilezioni nel metodo e nell'esecuzione. E ne nasce una interessantissima storia della critica italiana da Dante sino al Leopardi.

E mi dolgo soprattutto che presso noi sieno cosí scarse le monografie o gli studii speciali sulle epoche e sugli scrittori. I nostri concetti sono vasti, inadeguati alle nostre forze; e piú volentieri mettiamo mano a lavori di gran mole, da cui non possiamo uscir con onore, che a lavori ben circoscritti e ben proporzionati a' nostri studii. Cosí niente abbiamo ancora d' importante su nessuno de' nostri scrittori, e abbiamo giá molte storie della letteratura. Presso gli stranieri non ci è quasi epoca o scrittore che non abbia la sua monografia, e questo genere di lavoro vi è tenuto in grandissima stima. Cosa abbiamo noi sopra Machiavelli, o Guicciardini, o Sarpi, o Ariosto, o Folengo, o Tasso? Dello stesso Dante cosa abbiamo che sia conforme al progresso della scienza? Sono campi ancora inesplorati, dove tutto è a fare. Peggio ancora se ci volgiamo a' tempi moderni, dove viviamo di giudizii e di criterii tradizionali e mal concordi, e non sappiamo ancora chi è Foscolo, o Niccolini, o Giusti, o Berchet, o Balbo, o Gioberti, o simili. Fino de' sommi, del Manzoni e del Leopardi non si è scritto ancora uno studio di qualche valore. Quanta e quale materia per la nuova generazione!

Una storia della letteratura è il risultato di tutti questi lavori; essa non è alla base, ma alla cima; non è il principio, ma la corona dell'opera.

In tanta povertá, cosa può essere una storia della letteratura? Una informe compilazione piena di lacune e d' imprestiti e di giudizii superficiali e frettolosi e partigiani.

Il men peggio è quando un artista, come il Settembrini, faccia almeno una esposizione animata e popolare, la quale sia ella medesima una bella pagina aggiunta alla storia della nostra letteratura.

[Nella « Nuova Antologia », marzo 1869.]

[38]

IL FARINATA DI DANTE

Innanzi a questa concezione colossale io mi arresto e mi dimando: — Cosa dunque c'era nell'anima di Dante, quando gli si presentò quell' immagine? quali sentimenti, quali opinioni operavano in lui e gli accendevano la fantasia? —.

La generazione che passa, scendendo nel sepolcro, lascia memorie ancor fresche che sono come il patrimonio delle famiglie, e i vecchi attori superstiti di un dramma il cui sipario è calato le vanno rimemorando a' figliuoli e a' nepoti coll'eterno intercalare: « io fui », e mescolano ne' loro racconti passioni giá spente e rimase vive solo in loro con passioni ancor verdi, esagerando, alterando, lodando, vituperando, cioè a dire poetizzando il tutto. Questa è la prima storia, o piuttosto la prima poesia che lascia profondi vestigi nella nuova generazione. Cosí la Rivoluzione francese è giunta al nostro orecchio prima ancora che l'avessimo letta nelle storie; e Robespierre e i giacobini ne' racconti fattici da' padri nostri ci son parsi qualcosa di simile a que' paurosi fantasmi di cui le nutrici popolano la nostra immaginaziohe puerile, e le avventure di Napoleone ci son parse una pagina delle *Mille ed una notte*. Esse sono le prime impressioni che ispirano la nostra giovanezza, e, per non citare che un esempio, il secreto incanto delle poesie del Béranger è in questo appunto, che Napoleone vi è rappresentato meno secondo la storica veritá che come si è serbato vivo nella tradizione presso i soldati e i contadini francesi. I tempi di Dante

furono preceduti da un'epoca simile, illustrata dal trionfo e poi dalla caduta di parte ghibellina, e da alcuni grandi uomini chiari per valore e per consiglio, Farinata, Cavalcante Cavalcanti, Jacopo Rusticucci, il Tegghiajo e altri. L' impressione che questi grandi nomi, vivi ancora nella tradizione, produssero sopra Dante, si scorge fin da' primordii del suo poema. A' primi passi che fa nell' inferno, incontratosi in un uomo insignificante, in Ciacco, qual è la prima domanda che fa? Di aver notizie di costoro, di sapere ove sono...

> Farinata e il Tegghiajo, che fur sí degni,
> Iacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca,
> E gli altri, che a ben far poser gl' ingegni,
> Dimmi, ove sono, e fa che io li conosca.

Il primo di questa lista ed il piú grande è Farinata, e Farinata è il primo nel quale c' incontriamo.

Chi legge la storia di Farinata e di que' tempi, non si può difendere da un senso quasi di terrore; e innanzi a tanta violenza di passioni e perseveranza di odii gli parrá che quegli uomini vestiti di ferro fossero poco meno che belve. Ma la storia scritta a questo modo è una vêra mutilazione, come quella che rappresenta un lato solo della vita. Se dalla piazza spingiamo l'occhio tra le pareti domestiche e nelle radunanze private, troveremo i Federichi, gli Enzi, i Manfredi, i Latini, i Cavalcanti, cosí ardenti nelle pubbliche lotte, disputare pacificamente di filosofia e tener corti d'amore e scriver sonetti e ballate certo rozze ancora, ma che pur rivelano un cuore schietto e gentile. In uno di questi convegni pacifici delle Muse, dove si disputava, si poetava, si scioglievano enimmi, si proponevano quistioni, fu letto un sonetto anonimo, indirizzato a' quattro piú chiari poeti del tempo: Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti, Dante da Majano e Cino da Pistoja. Il sonetto non usciva dal convenzionale, ovvero dal senso allegorico allora in voga, e conteneva un sogno enigmatico, del quale si chiedeva la spiegazione.

Ecco il sonetto:

> A ciascun'alma presa e gentil core
> Nel cui cospetto viene il dir presente,
> A ciò che mi riscrivan suo parvente,
> Salute in lor signor, cioè Amore.
> Giá eran quasi che atterzate l'ore
> Del tempo che la stella è piú lucente,
> Quando m'apparve Amor subitamente,
> Cui essenza membrar mi dá orrore.
> Allegro mi sembrava Amor, tenendo
> Mio core in mano, e nelle braccia avea
> Madonna, avvolta in un drappo dormendo.
> Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
> La paventosa umilmente pascea:
> Appresso gir lo ne vedea piangendo.

Questa specie di sciarada o di *rebus* piacque molto a quella radunanza, e parecchi non disdegnarono di farvi risposta, interpretando ciascuno il sogno a suo modo. Fra gli altri era Guido Cavalcanti, poeta giá celebre, e che, profondo filosofo e moralista, sforzavasi di alzare la poesia a qualche cosa di sostanziale, maritandola con la filosofia, e dispregiava le nude forme poetiche e con esse i poeti come Virgilio. A Guido non dové dunque dispiacere un sonetto immaginato secondo la sua scuola e la sua maniera, e non contento a farvi la risposta, giudicando esser quello un lavoro di giovane tirone entrato pur allora nell'arringo poetico e che per modestia o timidezza celasse il suo nome, per uno di quei movimenti spontanei che rivelano un nobile core, sentí bisogno di conoscerlo e lo conobbe: l'autore era un giovane di diciannove anni e si chiamava Dante Alighieri. Da quel tempo cominciò fra Dante e Guido una comunanza di affetti che non si ruppe se non per morte. Amendue d'alto ingegno, amendue poeti, amendue innamorati: Dante parlava a Guido della sua Beatrice, e Guido parlava a Dante della sua Mandetta; e quando entrarono nella vita pubblica, amendue d'una parte, amendue esuli, amendue

sventurati. Quando Dante perdette la sua Beatrice, cosí gli scriveva Guido:

> Io vegno il giorno a te infinite volte,
> E trovoti posar troppo vilmente:
> Molto mi duol della gentil tua mente
> E di assai sue virtù che ti son tolte.

E a Guido cosí scriveva Dante, in uno de' suoi momenti di fantasia e di maninconia:

> Guido, vorrei che tu e Lappo * e io
> Fossimo presi per incantamento,
> E messi in un vascel, che ad ogni vento
> Per mare andasse a voler vostro e mio;
> Sicché fortuna od altro tempo rio
> Non ci potesse dare impedimento,
> Anzi, vivendo sempre in un talento,
> Di stare insieme crescesse il desio.

Quest'ultimo verso è di una singolare energia. Forse non è alcuno che non abbia taluna volta fantasticato in questo modo, abbandonandosi a vane immaginazioni, volgendo le spalle al tristo mondo e riparando su qualche isola deserta, solo con l'amata, o co' suoi piú cari. E tra' piú cari di Dante era Guido [2] il piú intimo e il primo de' suoi amici, come dice nella *Vita Nuova*.

Questi erano i sentimenti, queste le impressioni della giovanezza di Dante. La generazione passata gli era innanzi ne' suoi grandi uomini, di cui parla con tanto affetto e ammirazione. Quando incontra il Tegghiajo e il Rusticucci, dice:

> Di vostra terra sono, e sempre mai
> L'ovra di voi e gli onorati nomi
> Con affezion ritrassi ed ascoltai.

---

* Lapo Gianni, altro poeta.

« Ascoltai »! Si sente qui fresca l' impressione del giovane, le prime volte che gli giungevano all'orecchio quei nomi e quei fatti. E con quale commovente semplicitá parla di ser Brunetto!

> Ché in la mente m' è fitta, ed or m'accora
> La cara buona imagine paterna
> Di voi, quando nel mondo ad ora ad ora
> M' insegnavate come l'uom s'eterna.

Quanto alla generazione presente, era quasi una con quella, nelle opinioni, ne' pregiudizii, ne' sentimenti, ne' partiti, negli amori e negli odi. Gl' illustri casati mantenevano il loro primato: gloriosi figli ricordavano la grandezza dei padri. Non ci era piú Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti, ma ci era Lapo e Fazio degli Uberti, ci era Guido Cavalcanti. Le due generazioni erano una sola storia, tutta viva e presente nell'animo de' contemporanei.

Piú tardi troviamo questi uomini involti nelle lotte politiche; e cosí accaniti come i padri loro: persecutori e perseguitati. Vien poi il tempo della sventura e del disinganno. Guido, appena ritornato a Firenze, muore della malattia contratta nell' insalubre soggiorno di Sarzana, luogo del suo esilio. Dante va errando di cittá in cittá, spentagli fin la speranza del ritorno in patria. In quegli anni di tristezza la vita dové apparirgli altra da quella che gli parve sí bella e sí interessante ne' tempi andati. Fatto parte per sé stesso, alzatosi sopra amici e nemici, le ire e le ingiustizie partigiane sono in lui temperate da un sentimento piú nobile: dall'amor della patria.

Allato a questa vita cosí piena di realtá, in mezzo a cui Dante si moveva e a cui partecipava con quella varietá ed energia di sentimenti, che sono il privilegio delle forti nature, ce n'era un'altra: la vita delle scuole e de' libri. Lá si apprendeva un' imagine non pur diversa, anzi contraria del mondo e dell'uomo. Il grand'uomo, l'eroe, non era Farinata, ma san Francesco d'Assisi; la grandezza era posta nella povertá, nella astinenza, nell'ubbidienza, nell'umiltá; la vera azione era la

preghiera e la contemplazione; la perfetta vita era estasi, aspirazione a sciogliersi dall'umano e attingere il divino. Lo stato umano o carnale dell'uomo, la sua purificazione e la sua glorificazione, questa « commedia spirituale » dell'anima * è essa appunto il concetto dal quale è informata la *Divina Commedia*, e che giace in fondo a tutte le opere didattiche e poetiche di quel tempo. Dante, come tutti sanno, è l'anima rappresentata in questi tre gradi della sua storia, e Beatrice è la Grazia o la Fede, che la conduce a salute. Questo concetto nella sua prima semplicitá era non un'opinione astratta o teologica, ma vita e azione; allora c'era la fede, e c'erano i miracoli e c'erano i santi. Al tempo di Dante giá non era piú un semplice dato della fede, ma un dimostrato, un concetto teologico-filosofico, mescolato di elementi platonici e alessandrini, di tradizioni pagane, di sottigliezze scolastiche. Indi è che Dante, come Beatrice, è un personaggio non operante, ma contemplante, è un essere allegorico, l'uomo o l'anima nella storia della sua redenzione: è un' idea, non è un carattere. Ma in seno a questo Dante ascetico e teologo, venuto dalla scuola e da' libri, è rimasto vivo l'altro Dante, quale la storia ce lo dipinge e quale lo abbiamo veduto dianzi: il partigiano, il patriota, l'esule, lo sdegnoso e vendicativo Dante, tutto umano e carnale, in flagrante contraddizione con quello. Onde nasce l'originalitá della *Commedia*, dove ciò che vi è di piú mistico ed ascetico si congiunge con ciò che vi è di piú terreno e umano, rappresentazione della vita di quel tempo in tutte le sue gradazioni e contraddizioni, dal piú intellettuale sino al piú grossolano, da' piú alti agl' infimi strati sociali, dalle astruserie della scuola alle lotte della vita pubblica ed a' misteri della vita privata. Certo, questo mondo in tanta varietá di elementi posti l'uno fuori dell'altro non è ben fuso e concorde, e vi permane un fondo astratto e pedantesco, che resiste a tutti gli sforzi della fantasia. Sono in

---

* Titolo di una rappresentazione allegorica del Medio evo, che è una storia dell'anima, concepita secondo queste idee. Lo scopo è mostrare come, sopraggiunta alla natura la grazia, alla ragione la fede, venga l'uomo nell' interezza e perfezione dell'esser suo: che è il concetto della *Divina Commedia*.

presenza due mondi irreconciliabili, un mondo teocratico-feudale, che ha per dogma l'annullamento della personalitá, ed il mondo del Comune libero, dove la personalitá è tutto. Lí hai un mondo lirico-didattico, dove l'uomo è il santo che prega e contempla; qui hai un mondo epico-drammatico, dove l'uomo è l'eroe che opera e lotta; nell'uno l'uomo è ancora involto nella oscura notte del mito, e ci sta come genere, anzi che come individuo perfetto; nell'altro l'uomo apparisce nel pieno possesso e nella piena coscienza di sé stesso; l'uno è il riflesso filosofico-artistico del passato; l'altro è il preludio della vita e dell'arte moderna.

E quale preludio! A questo mondo della libertá e della coscienza, ritratto dal vivo, da quel fondo vivace di realtá, in mezzo a cui Dante era non solo spettatore, ma attore principale e appassionato, appartengono le piú originali e profonde concezioni della poesia italiana; qui, in questo mondo, allato a Ugolino, a Pier delle Vigne, a Brunetto Latini, a Capaneo, a Nicolò III, a Guido da Montefeltro; qui, in mezzo a questo corteggio di grandi figure, si drizza l' imagine di Farinata.

Come dal seno della mistica Beatrice è spuntata nella pienezza della vita reale la donna, Francesca da Rimini, cosí da entro a questo allegorico Dante, a questo protagonista della « commedia spirituale » nel viaggio teologico « da carne a spirito », a questo essere simbolico, umanitá o anima, non ancora l'uomo, piuttosto genere che individuo, piuttosto idea che carattere, esce in luce, puro da ogni elemento mistico e dottrinale, l'uomo libero, cosciente, volente e possente, la compiuta e reale persona poetica: Farinata.

In Dante ci era molto del Farinata: indi la sua grande ammirazione per questo illustre cittadino. Due cose Dante dispregiava sovranamente: ciò che è fiacco e ciò che è plebeo, papa Celestino e maestro Adamo. Il suo ideale, il suo « esser vivo », il suo esser uomo, il virile, l'eroico, è la Forza, non certo la forza materiale, ma la forza dell'animo, ciò che egli chiama « magnanimitá », grandezza d'animo: una forza invitta, che tiene alta la nostra personalitá sulla natura e sullo stesso inferno e

su tutti gli ostacoli e le vicissitudini. Questo concetto del virile è la Musa del sublime dantesco, nel suo lato negativo e positivo, come nei seguenti motti:

. . . . Guarda e passa.

. . . . . . Sciaurati che mai non fur vivi.

. . . . . . Voler ciò udire è bassa voglia.

E per dolor non par lacrime spanda.

L'esilio che m' è dato, onor mi tegno.

. . . . Alma sdegnosa,
Benedetta colei che in te s' incinse.

E cortesia fu lui esser villano.

Questo concetto lampeggia pure in quella meravigliosa rappresentazione del viaggio di Ulisse, presentimento di Colombo, lá dov'egli dice a' suoi:

Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti,
Ma per seguir virtute e conoscenza.

E dove dice di Bruto:

Vedi come si storce e non fa motto.

E a questo concetto appartengono tre alte creazioni della *Commedia*, la Fortuna, il Capaneo e il Farinata. Nella Fortuna la forza non è ancora libertá, non è ancora uomo, ma è natura o necessitá vuota di passione e di lotta, perciò tra le imprecazioni degli uomini immutabilmente beata e serena:

Ma ella s' è beata, e ciò non ode:
Con le altre prime creature lieta
Volve sua sfera e beata si gode.

Nel Capaneo il concetto è colto al rovescio e in antitesi a papa Celestino. In questo papa e ne' suoi simili ci è l'assenza della forza, il non esser vivo; nel Capaneo ci è la millanteria della forza, la vanagloria dell'esser vivo: « Qual io fui vivo, tal son morto ». In questa profonda concezione di Dante la forza ci sta non per raggiungere alcuno degli alti ideali, a cui è fatta la nostra semenza, ma ci sta per sé stessa. Se mi è lecito di parlare un po' alla tedesca, è una forza subbiettiva, vuota di contenuto, senza scopo e senza motivo, perciò arbitraria: la forza per la forza. Gli antichi rappresentarono questo concetto nella favola de' Giganti che volevano scalare il cielo, e Giove che li fulmina è appunto la forza delle cose che si vendica e li gitta giú. Prometeo tace ed è tranquillo nel suo martirio, perché Prometeo è giá l'uomo, forza conscia e libera, che ha le sue idee e i suoi fini, e anche vinto si sente maggiore della natura o di Giove. Capaneo non è ancora l'uomo, ma è il nato de' giganti, la forza ancora bruta e naturale, di un'apparenza colossale al di fuori, ma vuota e fiacca dentro. In effetti, se guardiamo il di fuori, l' imagine della forza prende le piú grandi proporzioni. Capaneo, ucciso dal fulmine di Giove, non si confessa vinto, anzi dice con jattanza: — « Qual io fui vivo, tal son morto ». — Né bastandogli, si studia mettere in maggior risalto la sua forza:

> Se Giove stanchi il suo fabbro, da cui
> Crucciato prese la folgore acuta,
> Onde l'ultimo dí percosso fui;
> E s'egli stanchi gli altri, a muta a muta,
> In Mongibello alla fucina negra,
> Gridando: Buon Vulcano, ajuta, ajuta,
> Sí com'ei fece alla pugna di Flegra;
> E me saetti, di tutta sua forza,
> Non ne potrebbe aver vendetta allegra.

Capaneo concepisce Giove a sua similitudine: si finge un Giove plebeo e grossolano, pura forza materiale, e senz'avvedersene fa il ritratto e la condanna di sé stesso. Codesto Giove è « crucciato » che Capaneo osi vantarsi uguale o superiore a lui; e per

farne « vendetta » lo percote con la « folgore acuta ». Ma non perciò Giove ha potuto piegare l'orgoglio di Capaneo, rimasto morto « qual era vivo », né il potrá mai, che che faccia: e qui è l' impotenza di Giove, il suo cruccio perpetuo, la sua vendetta non allegra. Capaneo dal fondo dell' inferno lo sfida e lo ingiuria, come facea vivo, e, per meglio certificare l' impotenza del Dio nella sua lotta contro di lui, ti offre una successione di sforzi con un maraviglioso crescendo, fino a rappresentare il Dio nell'atto ridicolo di raccomandarsi al buon Vulcano, gridando: — « Ajuto, ajuto! » —, ricordando con amaro frizzo la pugna di Flegra, quando fu assalito da' Giganti. E a questo Dio, circondato di tutta la sua potenza e armato di tutte le sue armi, che cosa Capaneo contrappone? Un semplice me:

E me saetti di tutta sua forza.

Rappresentazione maravigliosa di energia e di armonia, dove parola, frase, cadenza, periodo, colorito, il tono, lo stile e la forma esce tutto dalla profonda e immediata contemplazione del poeta.

Ma tutto questo non è che il di fuori, la simulazione e l'apparenza della forza, di rincontro a cui sembra impotente lo stesso Giove. La vera forza è al di dentro, nell'anima, ed è semplice e tranquilla, né per affermarsi e farsi credere le è mestieri tanto apparato e pompa esteriore. Capaneo, che sotto alla pioggia del fuoco giace « dispettoso e torto », sí che secondo l'apparenza la pioggia nol matura,

Sí che la pioggia non par che il maturi,

piú mena vanto, piú si sforza di dimostrare la sua forza, e meno ci riesce: perché la vera forza si vede, non si dimostra. Essendo la sua forza puramente materiale, quando fu percosso dalla folgore, entrò nella sua anima questa persuasione: che Giove materialmente è piú forte di lui. Ma la sua fiacchezza morale gl' impedisce di fare ad altri e a sé stesso questa con-

fessione, e perciò nel suo linguaggio trovi l'ostentazione della forza, per renderla credibile agli altri e a sé e dare una mentita alla propria coscienza. Il sentimento che nasce da questa contraddizione tra l'essere e il parere, tra la fiacchezza interna o la coscienza della sconfitta e la simulazione della forza e della vittoria, è il dispetto o « la rabbia », che è la ribellione impotente de' superbi, quando sono fiaccati e domi da piú forti di loro:

> O Capaneo, in ciò che non s' immorza
> La tua superbia, se' tu piú punito:
> Nullo martirio, fuor che la tua rabbia,
> Sarebbe al tuo furor dolor compito.

La folgore di Giove avea colpito non pure il suo corpo, ma l'anima.

Fin qui non abbiamo ancora il virile, l'uomo, la forza libera e consapevole. In Farinata l'uomo comparisce per la prima volta sul moderno orizzonte poetico.

Farinata non solo non mena vanto della sua forza, ma ignora di esser forte. Questo concetto della pura forza, vuota di ogni contenuto, e intenta solo a soddisfare sé stessa, è estraneo al suo carattere. Non sa d'aver forza. Questo solo ei sa, che ama la sua parte con tutta l'energia e la possanza dell'anima. La forza in lui non è potenza astratta e vuota, come in Capaneo, ma è inseparabilmente congiunta con le idee, i motivi e i fini, di cui egli è consapevole e che lo movono all'opera. Questa non è necessariamente forza corporale, anzi può talora dimorare in corpo fiacco; ma è forza d'animo, ciò che Dante chiama « magnanimitá », quella grandezza morale che abbella la fisonomia e ingrandisce nell' immaginazione anche le proporzioni corporali, e che oggi noi chiamiamo tempra, o c a r a t t e r e.

Il carattere nel senso estetico non è questa o quella parte dell'anima, ma è la personalitá tutta intera, tutto l'uomo; non è volontá e potenza in astratto, ma volontá e potenza vivente, manifestata nelle idee, ne' sentimenti, nelle azioni, co' suoi

motivi e i suoi fini: ciò che Dante chiama « esser vivo », e ciò che costituisce l' individuo, la persona libera e consapevole. In papa Celestino ci è assenza di carattere. Nella Fortuna il carattere è cristallizzato, come nella natura. Nel Capaneo è pura forza, è in potenza, non è in atto. Nel Farinata la forza non è qualche cosa che stia da sé, ma è giá un divenuto, e la senti vivere nell'energia delle convinzioni e de' sentimenti e delle azioni. E questo è il carattere, questo è la persona, nella ricchezza delle sue determinazioni, nella libertá de' suoi movimenti vita e azione. Cosí l'uomo esce dall' indeterminato del simbolo e del puro ideale, e diviene reale, diviene un personaggio drammatico: l'attore.

Ma questo non è fin qui che il nudo e magro concetto dell'uomo, del virile. Ora noi vogliamo assistere al piú magnifico spettacolo a cui l'umanitá possa essere invitata: vogliamo vedere questo concetto moversi, animarsi, prender carne, divenire una forma. E quando lo vedremo lí, dirimpetto a noi, compiutamente realizzato, potremo dire: — Ecco l'uomo! —.

Farinata, il grand'uomo della generazione passata, vive giá da molto tempo nell' immaginazione di Dante, è un personaggio lungamente covato e ammirato. Giá dicemmo che Dante, incontrando Ciacco, dimandò: — Dov' è Farinata? fa che io lo conosca —. Come giunge nel cerchio degli eretici, volge lo sguardo intorno: sapea Farinata seguace di Epicuro, e spera trovarlo colá, ma rimane deluso: nessun uomo, solo tombe scoperchiate.

La gente, che per li sepolcri giace,
Potrebbesi veder?

chiede a Virgilio: domanda in apparenza generale, la cui sostanza è non in quello che è espresso, ma in quello che è sottinteso, che tace il labbro ed hanno giá espresso gli occhi; e Virgilio lo guarda e l' indovina:

. . . . satisfatto sarai tosto,
Ed al desio ancor che tu mi taci.

E mentre Dante pronunzia una risposta mezza tra la scusa e l'ossequio, ecco una voce uscire improvviso da un sepolcro, e Dante per naturale istinto accostarsi quasi temendo a Virgilio, e Virgilio gridare:

> . . . . Volgiti, che fai?
> Ecco lá Farinata che s' è dritto:
> Dalla cintola in su tutto il vedrai.

L' inattesa comparsa di Farinata sulla scena è apparecchiata in modo, ch'egli è giá grande nella nostra immaginazione e non l'abbiamo ancora né veduto né udito. Farinata è giá grande per l' importanza che gli ha dato il poeta e per l'alto posto che occupa nel suo pensiero. E noi non lo vediamo ancora, e giá ce lo figuriamo colossale dalle parole di Virgilio:

> Dalla cintola in su tutto il vedrai.

— Volevi vederlo: eccolo tutto innanzi a te. — « Tutto »! Il Tasso, rappresentando Clorinda posta su di una collina e contemplata dall'amante, dice:

> Tutto quant'ella è grande era scoperta.

« Tutto » qui non esprime grandezza e niente aggiunge alle proporzioni naturali di Clorinda. Il suo significato bisogna cercarlo nella fantasia dell'amante, innanzi al quale ella si presenta in « tutta » la sua bellezza, senza che nessuna delle elette forme gli rimanga celata, ed egli vi si affisa, vi s' incanta ed obblia Argante che lo sfida a battaglia. Di altro valore è il « tutto » di Virgilio: altra è la situazione. Il significato di questo « tutto » è nell'opinione che Dante ha preconcetta di Farinata, e vuol dire: — Lo vedrai in tutta la sua grandezza —, tenendo cosí l'ufficio di quel che nelle arti plastiche si chiama rilievo, servendo cioè a trasfigurare il reale e dargli le proporzioni che gli attribuisce la fantasia. Siccome l' immaginazione non può concepire l'astratto e l' intellettuale che dandogli corpo e figura, la grandezza morale m' ingrandisce anche quel corpo, non al-

trimenti che fa il volgo, poeta nato, il quale, quando gli si parla di conquistatori, se li rappresenta in forma di giganti. Come in pittura, cosí in poesia lo studio dell' illusione è uno de' piú importanti. L'artista vi giunge naturalmente, quando abbia l' immaginazione chiara e calda, sí che la figura le stia innanzi tutta intera, e non come semplice esterioritá, ma come espressione di ciò che è dentro, come carattere. Di tal natura è l'attitudine in che il poeta rappresenta Farinata:

> Ed ei s'ergea col petto e colla fronte,
> Come avesse l' inferno in gran despitto.

Farinata sta con mezza la persona nascosta nell'arca; rimane solo di fuori il petto e la fronte; e nondimeno egli ci apparisce come torreggiante sugli oggetti circostanti. È un'altra illusione, un altro rilievo prodotto da una parola: « s'ergea ». E qual è il significato di questo « s'ergea »? Quando io mi trovo la prima volta di rincontro ad un grand'uomo, poniamo pure ch' io sia un gigante e quegli un pigmeo, io mi sento quasi per istinto far piccolo piccolo, e piú mi par grande, piú mi rimpiccolisco. E al contrario ci hanno uomini abbietti che vanno per le vie pettoruti, e a testa alta, e possono stirarsi quanto vogliono, che saranno sempre piccoli: perché la grandezza è posta non nella realtá delle proporzioni, ma nella nostra immaginazione. Quando Kléber, rapito nell'entusiasmo della vittoria, diceva a Napoleone: — Generale, voi siete grande; — la nostra immaginazione colloca Napoleone sul piedistallo e il gigantesco Kléber a' suoi piedi col capo inchino. Kléber che aveva tanto potere sull'esercito s'ecclissava innanzi a Napoleone, perché Kléber imponeva con la statura e Napoleone comandava con l'occhio; l'uno parlava a' sensi, l'altro ammaliava le immaginazioni. Quel « s'ergea » preso solo materialmente è ridicolo; diviene sublime, perché non ti dá la semplice figura, ma ti dá il carattere:

> Come avesse l' inferno in gran despitto.

Quell'ergersi ti dá il concetto di una grandezza tanto piú evidente quanto meno misurabile; è l'ergersi, l' innalzarsi dell'anima

di Farinata sopra tutto l' inferno. Cosí con un colpo solo di scalpello Dante ha abbozzata la statua dell'eroe, e ti ha gittata nell'anima l' impressione di una forza e di una grandezza quasi infinita.

L' inferno qui ci sta non per sé stesso, nel suo significato diretto e morale, perché ciò che qui ti colpisce non è certo Farinata peccatore, Farinata in quanto è eretico. Il peccato è menzionato unicamente a dare spiegazione, perché in questo cerchio si trovino Farinata e Cavalcanti. Dinanzi alla grandezza morale di Farinata, al suo ergersi, tutte le figure diventano secondarie, e lo stesso inferno ci sta per dar rilievo alla sua grandezza. Nella nostra immaginazione l' inferno è la base e il piedistallo su cui si erge Farinata. E come l' inferno è scomparso, cosí è del pari scomparso il Dante simbolico. Dante non è qui l'anima umana peregrina per i tre stadii della vita, ma è un Dante di carne e ossa, il cittadino di Firenze, che ammira il gran cittadino della passata generazione, e rimane come annichilito innanzi a tanta straordinaria grandezza. Eccolo lí, innanzi all'uomo che ha desiderato tanto di vedere: il suo viso rimane « fitto » in quel viso: egli è lá, estatico, turbato, e non sa quel che si faccia, ed è necessario che Virgilio lo scuota e lo pinga con le mani verso di lui: — Desideravi tanto di veder Farinata e di parlargli; accostati, ch'egli ti possa udire: « le parole tue sien conte » —.

> Io avea giá il mio viso nel suo fitto:
> Ed ei s'ergea col petto e con la fronte,
> Come avesse l' inferno in gran despitto:
> E l'animose man del duca e pronte,
> Mi pinser tra le sepolture a lui,
> Dicendo: Le parole tue sien conte

Il gruppo è perfetto di armonia e di disegno. Si vede Farinata torreggiante sopra l' inferno, e Dante a distanza, immobile, attonito, il volto nel volto di lui.

Se questa magnifica *messa in iscena* desta nell'anima il sentimento della grandezza e della forza, le prime parole di Fari-

nata ispirano simpatia e affetto. Sul suo letto di foco, chiuso nella tomba, gli giunge all'orecchio il parlare toscano, e di uomo vivo, e balza in piè:

Ecco lá Farinata che si è dritto.

Un cittadino toscano, la loquela del suo paese, la sua Firenze, le piú care memorie gli si affollano nell'anima, e rammorbidiscono la sua fiera natura e danno al suo accento non so che gentile, l'accento della preghiera. In questa onda di dolci sentimenti si lava e si purifica ciò che è duro ed eccessivo nell'anima appassionata dal partigiano, e sente rimorso, *quasi* rimorso di aver potuto come capoparte esser molesto alla sua patria, alla sua « nobil patria »:

O Tosco che per la cittá del foco
Vivo ten vai, cosí parlando onesto,
Piacciati di ristare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto
Di quella nobil patria natio,
Alla qual forse fui troppo molesto.

« Forse »! sono le sfumature e le delicatezze dell'anima, che balzan fuori in modo spontaneo e irriflesso, evocate da fatti inaspettati e cosí ingegnosamente inventati. L'improvviso è espresso fino in quel subito erompere delle parole, prima ancor che noi sappiamo onde vengano e da chi. Se Farinata dicesse: — Io fui molesto alla mia patria, — sarebbe un giudizio giá fatto e vagliato e determinato. Ma questo concetto gli si presenta ora la prima volta innanzi, colto all'improvviso da una di quelle gagliarde impressioni che mettono l'anima a nudo, e sotto la pressione di dolci sentimenti gli esce dalla bocca una confessione in quella prima forma provvisoria di un giudizio nuovo e improvviso che non si è avuto il tempo di esaminare. Il Leopardi diceva che niente è piú poetico del « forse ». Ed io aggiungerò: e niente piú profondo; riferendosi alle gradazioni piú fuggevoli e piú delicate dell'anima. « Fui molesto », ti dá un giudizio assoluto e astratto; « forse fui mo-

lesto », te lo dá presente, ora appunto, fra tali impressioní, in tali condizioni: te lo dá non nella generalitá dell' idea, ma nell'atto della vita.

Le passioni di un'anima nobile, quando anche sieno eccessive, non l'occupano in modo che non resti intatto nel piú profondo ed imo alcun che di puro e di grande che vien fuori subitamente in qualche straordinaria impressione, diffondendo la sua luce e la sua simpatia su tutta la persona. Questo alto sentimento che purifica e abbella Farinata nella violenza della sua passione, Dante qui ha fatto scattar fuori con la sua profonda intuizione de' secreti del cuore. Il gran cittadino nobilita e assolve il partigiano.

Ma non è che un momento. E quando Farinata si vede presso quell'uomo e lo ha squadrato e non lo ha conosciuto, diviene quasi sdegnoso, sospettando non forse appartenesse al partito contrario al suo. Lui, che poco innanzi sentia rimorso di essere stato « forse molesto » alla patria con le sue passioni, è pur lui che un momento appresso si sente invadere da quelle passioni. La natura ripiglia il suo posto; il partigiano si presenta nella sua cruditá. Non basta a Dante esser toscano; per trovar grazia appresso a Farinata bisogna ch'egli sia ghibellino. « Chi fur li maggior tui? » In quei tempi di tanta energia il partito non era solo legame di opinione, ma ereditá di famiglia: tale il padre, tale il figliuolo:

Poscia che al pié della sua tomba fui,
Guardommi un poco, e poi quasi sdegnoso
Mi dimandò: Chi fur li maggior tui?
Io ch'era di ubbidir desideroso,
Non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
Ed ei levò le ciglia un poco in soso,
Poi disse: Fieramente furo avversi
A me, ed a' miei primi, ed a mia parte;
Ond' io per due fiate gli dispersi.

L' impressione di queste fiere parole accompagnate da gesti cosí risoluti è irresistibile. E in che è posto dunque tale incanto

che spieghi questa impressione? Forse in quel brusco: « chi fur li maggior tui »? o in quell'atto cosí significativo di altero corruccio: levar le ciglia in su? o forse in quell'unificare ch' ei fa sé e i suoi « primi » e sua parte, come fosse una sola anima e una sola passione? o in quel verbo, piantato lí in ultimo, solitario e staccato, che nella sua sprezzante rapiditá ricorda il « *veni, vidi, vici* » di Cesare? In tutto questo, o piuttosto nel fondo stesso della concezione saputa afferrare di un getto da cui scaturisce tanta maraviglia ed evidenza di stile, in quel misto di passione e di forza in che è posto il carattere di Farinata. Di qui tanta concordanza di gesti e di parole che si comentano a vicenda: i gesti brevi e precisi; il dire rotto, brusco, imperativo, di un uomo d'opera e di comando; è la forza che si manifesta nella veemenza della passione, senza moti incomposti o esagerati, senza jattanza, con quella sicurezza che ha l'uomo serio quando parla di sé. Troviamo ora nelle parole e riconosciamo quel Farinata, che ci parve nella figura sí grande, superiore all' inferno.

Dante, abbiamo detto, avea in sé del Farinata. Questo uomo, tutto rimpicciolito innanzi a quella grande figura, estatico, ubbidiente, quando ode oltraggiare la sua famiglia, sia pure quegli che parla un Farinata, sente ribollirsi nelle vene il sangue de' padri suoi, e ci apparisce anch'egli colossale e sta a paro con Farinata. Abbiamo tanta miseria di comentatori che qui si sentono impacciati, e disputano se Dante era guelfo o ghibellino quando Farinata gli parlava, e come, essendo i suoi antenati guelfi e lui un ghibellino, possa qui farsi difensore della causa guelfa. O i comentatori politici! Dante è qui né guelfo, né ghibellino; Dante è figlio, né ci è cosa tanto commovente quanto questo Dante che, innanzi al nemico della sua famiglia e che la sta sopra col piede, obblia il suo partito e sé stesso, e diviene il padre suo e risponde:

S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte
. . . . l'una e l'altra fiata;
Ma i vostri non appreser ben quell'arte.

Qui si sente che il foco dell' ira è montato sul viso di Dante, e che per la sua bocca parlano i suoi antenati. Farinata avea detto: — Li dispersi « per due fiate », — appoggiandovi sopra la voce; e Dante gli ritorna quel plurale distinto in due singolari, « l'una e l'altra fiata »; e qual sarcasmo nell'ultimo verso, dove in quell' « arte mal appresa » di ritornare in patria si sente un comico serio, che presuppone in chi parla un riso, ma un riso amaro!

« Arte mal appresa » è uno di quei motti che restano inchiodati nella mente e non si dimenticano piú. Il motto è lanciato, e Farinata l'ha raccolto.

Ma in questo rapido cambio di parole, tra botta e risposta, ecco sorgere dalla tomba il Cavalcanti, il padre di Guido, l'amico e il compagno di Dante.

Farinata avea chiesto: — « Chi fur li maggior tui? » — Dante risponde esser egli Dante degli Alighieri. Questo nome, che avea destata l' ira di Farinata, sveglia ben altra impressione in colui che gli giaceva accanto, nel padre di Guido. Egli pensa: — Dante e Guido sono amici, compagni, amendue di alto ingegno. Se Dante è qui e vivo, forse anche qui è Guido, il figlio mio —; e si leva in ginocchione a guardare:

> D' intorno mi guardò, come talento
> Avesse di veder s'altri era meco;
> Ma poi che il sospecciar fu in tutto spento,
> Piangendo disse: Se per questo cieco
> Carcere vai per altezza d' ingegno,
> Mio figlio ov' è? e perché non è teco?

Ai contemporanei che aveano innanzi la storia di Guido e di Dante, questi versi dovettero suscitare molti sentimenti e idee e memorie per noi perdute: Dante stesso dové scriverli con grande commozione, perché, se al mille trecento, epoca del suo viaggio allegorico, Guido era ancor vivo, quando scriveva, era morto. E dové pensare che per suo consiglio Guido fu mandato in bando; che se poté farlo rivenire a Firenze, fu troppo tardi, perché morí pochi giorni dopo della malattia contratta nel-

l'esilio; e che egli medesimo, chi glielo avrebbe detto quando priore sbandeggiava il suo Guido?, egli medesimo era esule, e disperato del ritorno. Di tutti questi sentimenti e ricordanze non c'è qui vestigio; tutto questo che pe' contemporanei era vivo e presente, per noi è morto; perché ne' lavori d'arte non rimane della storia se non quello solo che è appreso e fissato nella forma; tutto l'altro perisce irrimediabilmente; i comenti storici possono spiegare, chiarire, risuscitare fatti e circostanze e date; ma non i sentimenti e le impressioni e tante sfumature e gradazioni fuggevoli e intime in che è il fine dell'arte. Non c'è poesia che giunga a' posteri intera: una parte muore, né può disseppellirla la storia. E qual maraviglia? Potete voi disseppellirmi il vostro jeri? Quante impressioni e sentimenti, e non è scorso che un giorno, sono giá fuggiti dalla vostra memoria; e non torneranno mai piú! Il poeta è uomo e vive nella storia in mezzo all' incidente, né concepisce l'eterno se non insieme con quello che muore. Quanta parte di poesia è morta nella *Divina Commedia*, quante parole hanno perduta la loro freschezza, e quante frasi il loro colore, e quante allusioni il loro significato! La parola non può come lo scarpello o il pennello rappresentare tutta la figura; essa non s' indirizza a' sensi, ma alla immaginazione, e riesce allo stesso effetto spesso con un tratto solo, con un « tutto », con un « si ergea ». Questo tratto è prosaico, quando lascia inerte e vuota l' immaginazione; ed è poesia, quando molte idee accessorie tumultuarono nella mente dell'artista che lo ha concepito, e quando esso ha virtú di svegliare nella mente del lettore altrettali idee accessorie. Ma, se queste idee sono personali, la comunanza di sentimenti tra il poeta e il lettore è interrotta, perché le idee personali sono intransitive, non passano, non si trasmettono, restano nella persona e muoiono con la persona.

Mio figlio ov' è? e perché non è teco?

Questo verso che ha il suo interesse in molte idee personali, legate con que' tempi e con quegli uomini, ha potuto commovere i contemporanei; noi lascia freddi e muti. E nondimeno tutta

questa poesia ha traversato i secoli con costante ammirazione; perché le idee personali sono qui i contorni e gli antecedenti del fatto poetico, *occasione e ispirazione, ma non materia e sostanza* di una poesia che ha il suo valore e il suo interesse e le sue idee accessorie nella immortale e sempre giovine umana natura, e perciò conserva la sua freschezza, anche quando le impressioni e i fatti e i sentimenti che ispirarono il poeta sieno spenti. In effetti, l' interesse è qui posto ne' varii affetti e sentimenti da cui è travagliata l'anima di un padre, sia Cavalcante, sia altri. Certo non è indifferente, che il padre sia Cavalcante, che il figlio sia Guido e che il poeta sia Dante, e neppure che guida di Dante sia Virgilio, da Guido avuto « *a disdegno* »: *la realtá* storica concorre all'effetto generale, ed è l'accidente, l'accessorio, l'accompagnamento obbligato che dá alla creazione artistica l'ultima finitezza, l'apparenza compiuta del vero: oltreché è qui causa occasionale e ispiratrice, che ha commosso il poeta e gli ha svegliato l'estro. Ma ciò che è uscito dalla fantasia, è una creazione indipendente da ogni idea personale e da ogni accessorio storico, radicata nel fondo vivace del cuore umano; perciò riman fresca e giovane, ancorché quelle idee e quegli accessorii sieno morti. Che è in effetti questa *poesia? È una* pagina del cuore umano nelle sue piú delicate gradazioni. E queste gradazioni sono espresse sensibilmente da tre movimenti istantanei e irriflessi che il poeta attribuisce a Cavalcante, al padre. Dapprima si leva inginocchione; poi si drizza in piè; da ultimo ricade supino; che risponde a tre stati del suo animo: un desiderio misto d' incredulitá; poi una dolorosa ansietá; indi un dolore senza nome.

Dapprima si leva in ginocchione; il padre non crede quello che la ragione gli dice strano, eppur lo crede, perché il suo cuore lo desidera: il primo suo atto è un forse, un credere e discredere, è un « *sospettare* », un volger l'occhio intorno; e quando cerca e non trova Guido, il padre piange, visto cadere in terra tanta speranza. La situazione è fin qui tenera, ma tranquilla; una parola equivoca di Dante l'alza fino all'angoscia ed allo strazio. Gli equivoci sono facili a nascere, quando

chi parla e chi ode sono in diversa situazione d'animo. Quando Dante nomina Virgilio e accenna al « disdegno » di Guido per il gran poeta, suo duce e suo maestro, la sua immaginazione è tutta in quei tempi giovanili, in quelle prime gare della scuola e de' convegni letterarii, e può molto bene adoperare un verbo di tempo passato, dire « ebbe a disdegno »; ma quel passato giunge all'orecchio del padre senza le idee accessorie che lo spiegano, e significa: — Tuo figlio è morto —. Alla improvvisa notizia succede un movimento istantaneo di ansietá nel suo animo, a cui risponde un movimento parimente istantaneo del corpo:

Di subito drizzato gridò: . . . .

dove il drizzarsi e il gridare è espresso come un'azione quasi unica e contemporanea, e quell'accento straordinario nella nona sillaba, quell' « ò » di « gridò » risuona alcun tempo all'orecchio, come corda musicale, che dopo toccata segue il suo tintinnio, e rappresenta e dipinge lo strazio e l'affetto della voce. Questi versi, straordinarii per la giacitura dell'accento nella settima o nona sillaba, si chiamano per l'appunto danteschi, e, fatti a disegno, sono di grand'effetto. Tale è il noto verso del Tasso, che fa riscontro a questo:

La vide, e la conobbe e restò...

I grandi piaceri e i grandi dolori non acquistano fede a prima giunta; si vorrebbe non avere udito, non aver compreso; e si ripetono le parole e si vuole replicata la notizia: si desidera di frantendere, si discrede all'orecchio:

. . . . Come
Dicesti: egli ebbe? non viv'egli ancora?
Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

Questo non è una figura rettorica, come ne' versi del Tasso:

Io vivo? io spiro ancora? e gli odiosi
Rai miro ancor di questo infausto die?

Tancredi sapeva benissimo di esser vivo, né ci era bisogno che per tre volte se lo domandasse. Ma in Cavalcante ci è vero strazio, innanzi a una parola equivoca e al silenzio di Dante, che stava come distratto e non rispondeva. Indi il suo insistere e il dir lo stesso, trovando forme sempre piú vive, finché all'ultimo tocca il piú alto dell'affetto. Cosa è la vita per Cavalcante, giacente « nel cieco carcere » della tomba? È la luce, la dolce luce, toltagli per sempre:

Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

A ciascuna domanda del padre, Dante rimane in silenzio e come assorto: diresti che un altro pensiero gli si attraversi pel capo. Pensava: — Poi che i dannati conoscono l'avvenire, o come ignorano il presente? come Cavalcante ignora che Guido è ancor vivo? —. Ma il silenzio di Dante avea per Cavalcante un terribile significato. Quel silenzio voleva dire: — Tuo figlio è morto! —. Vi sono momenti ne' quali una parola è un colpo di pugnale, e nessun osa profferirla, e si tace: quel silenzio è eloquente piú di un discorso. Quando Achille domandò di Patroclo, e vide tutti intorno silenziosi, esclamò: — Patroclo è morto! — Tuo figlio è morto! —, e come percosso da fulmine, il ritto in piè cade supino:

Supin ricadde, e piú non parve fuora.

Il dolore è sublime, quando all' improvvisa notizia i diversi sentimenti si aggruppano e si affollano tutt'ad un tratto e in confuso innanzi all'anima e la soverchiano e la prostrano. Dire questo dolore inesprimibile, ineffabile, indicibile, dire che agli occhi mancarono le lacrime, alla bocca le parole, è usar modi consueti, di nessuna efficacia piú. L' inesprimibile, se volete rendermelo sublime, datemegli una espressione. Volete rendere sublime la grandezza, mostratemi una piramide. Volete rendere sublime il dolore, copritemi di un velo il capo di Agamennone innanzi al sacrifizio d' Ifigenia, o fatemi cadere un uomo « come corpo morto », e soprattutto rubatemelo alla vista:

meno veggo e piú immagino. Di tal natura è la caduta istantanea di Cavalcante, e dopo, silenzio e tomba, « e piú non parve fuora ».

E qui, nuove miserie de' comentatori. Perché Dante ha interrotto il racconto di Farinata? Perché ci ha ficcato in mezzo quest'episodio che non ci ha nulla a fare? Perché Farinata si mostra insensibile a tanta pietá? Per dirne una, ecco la risposta di Foscolo. Rifrugando le antiche cronache, trova che il figlio di Cavalcante era genero di Farinata: indi la parentela tra il fatto principale e l'episodio. E se Dante fa rimaner Farinata impassibile alla notizia della morte del genero, gli è per mostrare come l'uomo pubblico non dee sentire gli affetti privati. Eccoci caduti in un miserabile « *fabula docet* ». E da quando in qua è disdetto all'uomo pubblico di versare una lacrima sulle sue private sventure? Ed anche quando ti è richiesto il sacrificio degli affetti privati, non è viltá il sentire, ma cedere al sentimento. Il sacrificio tanto è piú nobile, quanto costa piú lacrime, e se volete rappresentarmi Bruto che danna a morte i figliuoli, sta bene: ma se volete ch' io m' interessi per lui, fatemelo veder piangere. Farinata innanzi a uno spettacolo tanto pietoso, « non muta aspetto, non move il collo, non piega sua costa ». Perché? Vedete lá nel tempio la Giulia di Berchet, in mezzo a popolo variamente atteggiato lei sola immobile, non ode, non vede, « non guarda che in cielo ». Perché ella sembra estranea a tanto movimento di cose e di uomini? Perché Giulia è una madre; perché il suo pensiero è tutto raccolto nel figlio ch'ella teme di veder sortire dall'urna soldato austriaco con l'aquila in fronte, perché in quel punto il figlio è il suo universo. E perché Farinata, il « magnanimo », rimane immobile come una statua? Perché egli non vede e non ode, perché le parole di Cavalcante giungono al suo orecchio senza andare sino all'anima, perché la sua anima è tutta in un pensiero unico, rimasole infisso come uno strale, « l'arte male appresa », e tutto quello che avviene fuori di sé, è come non avvenuto per lei. E cosí, quando Cavalcante sparisce, quali sono le prime parole di Farinata?

E se, continuando al primo detto,
Egli han, disse, quell'arte male appresa,
Ciò mi tormenta piú che questo letto.

Quest'uomo in tutto questo spazio non pensava che a quel detto di Dante: dalle parole di costui fino alla sua risposta corre un qualche intervallo, riempito da Cavalcante, che è interruzione per il lettore, ma per il « magnanimo » continuazione dello stesso pensiero, prolungamento dello stesso dolore: un dolore che vuol dominar solo, che non patisce compagnia, che lo rende estraneo alla morte del genero, che dico io? che lo rende estraneo al foco dell' inferno; il dolore morale gli fa obbliare la pena materiale, o, per dir meglio, glie la fa ricordare, solo per trovare il suo dolore piú grande al paragone:

Ciò mi tormenta più che questo letto.

Chi vuol sentire quanta distanza è tra la vanitá millantatrice di Capaneo e la severa grandezza di Farinata, vegga qui. Capaneo parla con jattanza, per dissimulare a sé e agli altri la coscienza della sua sconfitta. Farinata non ha nulla a nascondere: niente è nelle sue parole che non sia dentro nell'anima; e innanzi a Dante che gli ha infisso lo strale, esprime la grandezza infinita del suo dolore. Ma quello strale il fiero uomo lo rigitta lá ond' è partito. — Tu dici che i miei hanno male appresa l'arte di ritornare in patria: ma anche tu saprai per tua esperienza quanto è difficile imparare quell'arte. — È lo stesso strale lanciato da Dante che colpisce Dante nel cuore:

Ma non cinquanta volte fia raccesa
La faccia di colei che quaggiú regge,
Che tu saprai quanto quell'arte pesa.

Ma, aprendo la ferita nel cuore di Dante, non perciò Farinata sente lenire la sua, e non si può consolare che il popolo sia cosí « empio », senza pietá, verso i suoi. Dante gli ricorda, non

senza una cert'aria d' ironia, la battaglia dell'Arbia, dov' egli disperse i Guelfi:

> . . . Lo strazio e il grande scempio,
> Che fece l'Arbia colorata in rosso,
> Tale orazion fa far nel nostro tempio.

E qui balza fuori un altro tratto di questo carattere cosí pieno e ricco. Guardate nel suo insieme una battaglia, e vi rapirá in ammirazione; guardate questo o quel morente, e voi piangete. Quando Farinata ha detto: — Io « per due fiate gli dispersi », — quel motto ci par sublime, perché ci mostra un grand'uomo, che quasi con un solo sguardo mette in fuga gli avversari. Ma quando Dante gli gitta sul viso il sangue cittadino e gli mostra l'Arbia « colorata in rosso », il fiero uomo sospira, egli che aveva detto testé « io », e non soffre ora di regger sulle spalle egli solo il peso di quel rimprovero, e va cercando compagni; ma rileva tosto il capo, trovando nella sua vita la piú bella delle sue azioni, di cui la gloria è tutta sua, di lui solo; la scena si rischiara e si abbella; al cruento vincitore di Arbia succede il salvatore di Firenze, ultima immagine che è la purificazione e la trasfigurazione del partigiano:

> Poi che ebbe sospirando il capo scosso,
> A ciò non fu' io sol, disse; né certo
> Senza ragion sarei con gli altri mosso:
> Ma fui io sol colá, dove sofferto
> Fu per ciascun di torre via Fiorenza,
> Colui che la difesi a viso aperto.

Quest'ultimo verso è un'epigrafe, l'apoteosi. Ed è rimasto ne' secoli il motto caratteristico in cui si chiude e si epiloga la vita dell'eroe.

Certo, il tipo del Farinata è ancora troppo semplice per l'uomo moderno. C'è lí dentro la stoffa ancora epica dell'uomo, non ancora drammatica. Manca l'eloquenza, manca la vita interna dell'anima. Lá è una grande natura, ma che, come la statua di Mennone, ha bisogno di esser percossa da impres-

sioni esterne per rendere un suono. Le impressioni sono trovate con grande felicitá e originalitá, e producono meravigliosi effetti drammatici, ciò che oggi si direbbe « colpi di scena »; il suono è una sola e rapida espressione, ma che lascia intravvedere tutte le profonditá del sentimento, di un sentimento non sviluppato, non analizzato. È l'uomo ancora primitivo e spontaneo nella sua semplicitá, che vive tutto di fuori, e non si raccoglie e non si esamina, di una vita interiore sintetica, che attende l' impressione per raggiare. Per ciò l'espressione è spesso tutta intera in un tratto solo, e quando vai appresso, giá non è lo stesso sentimento graduato e riprodotto che ti è innanzi, ma una nuova impressione e un nuovo sentimento. Ciò che è proprio della maniera di concepire e di esprimere del nostro poeta, i cui tratti sono schizzi, anzi che compiute e ricche rappresentazioni. Quello che è piú sviluppato e graduato in una rappresentazione unica, è l'Ugolino, poesia perciò piú moderna e piú popolare.

Qui mancano i contorni; hai i lineamenti sostanziali; sono guizzi di luce che illuminano a un tratto tutto l'orizzonte, mi si passi la metafora, della vita interna. E tutti i lineamenti presi insieme ti offrono in ciò che ha di piú profondo e intimo il tipo del virile, come Dante l'ha concepito, l'uomo del Comune libero, scioltosi dal simbolismo de' tempi teocratici e feudali, formato dalle lotte della vita pubblica, e giunto al piú alto segno della forza e della grandezza morale, divenuto un c a r a t t e r e.

È tristo a pensarlo, ma è facile a concepirlo, chi sa la nostra storia: l'uomo di Dante, il tipo del Farinata, la stoffa da cui sono usciti i grandi personaggi di Shakespeare, è rimasto unico e solo esempio nella nostra poesia! Dante stesso ne' suoi tratti essenziali sembra un poeta estraneo all'arte italiana! Bene abbiamo per lui un'ammirazione rettorica, ma siamo fuori del suo spirito.

Dopo il lungo obblio della servitú risensati, Dante fu rimesso sugli altari, e poeti e prosatori tentarono d' instillare nelle vene del popolo un po' di quel sangue e di quella vita.

All'uomo del Metastasio, l'uomo rettorico, cantante, ballerino, sonetteggiante e accademico, all'uomo arcade, si volle sostituire l'uomo di Dante, e parecchi Diogeni ne andarono in cerca. Era un parlar continuo di forza e grandezza e dignitá e virilitá. Ma l'uomo di Dante, appunto perché cercato non si fé vedere; e appare invece l'uomo arido e astratto di Alfieri, non trovato nel vivo della societá, ma nell'alterezza dell'anima solitaria. Cosí uscirono in luce i Bruti, i Timoleoni, gli Agidi, gl' Icilii, che sono tanto distanti dal Farinata, quanto l' Italia viva e presente di Dante dista da un' Italia foggiata dal pensiero individuale, e battezzata « l' Italia futura ».

[Nella « Nuova Antologia », maggio 1869.]

[39]

MACHIAVELLI

Conferenze.

I

Le conferenze sono il portato della democrazia. Per esse la scienza esce dalle anticamere dove è mantenuta e protetta, e giunge nel popolo, a cui serve direttamente e da cui vien pagata. Quando diventerá comune convincimento che sia obbrobrioso accettar servigi senza remunerazione e che, d'altra parte, l'onesto guadagno come remunerazione del lavoro sia cosa che onori e sollevi l'uomo al piú alto grado di dignitá, allora queste conferenze popolari pagate vèrranno presso di noi in onoranza, come sono giá presso i piú civili e culti popoli del mondo. Anche a Parigi si è creduto testé un gran trionfo del progresso il poter ottenere di conferire liberamente in adunanze popolari su' problemi della scienza. In Italia, sventuratamente, il sistema delle conferenze non è attecchito finora per le costumanze arcadiche ed accademiche che abbiamo. Qui tutto viene ordinato a spettacolo: gli oratori parlano per fare effetto e per farsi applaudire; gli uditori intervengono per applaudire e proteggere, a seconda delle loro simpatie, atteggiandosi ognuno di essi alla Leone X. Qui ogni atto della vita pubblica ha due lati, uno apparente ed un altro nascosto; vi è la scena e la controscena, perché le tradizioni della tirannide secolare ci hanno abituati

alla cospirazione. Onde non sappiamo pensare a qualche cosa che dovrebbe per sé stessa prodursi alla luce del giorno senza apparecchiarla colla cospirazione. In Italia gli elettori cospirano per fare i deputati, e costoro a loro volta cospirano per fare i ministri.

Non è guari celebravasi a Firenze il centenario della nascita di Niccolò Machiavelli; ma questa solennitá non è stata punto popolare, non è stata avvertita dall'universale, non ha lasciato vestigia, appunto perché non si è saputo uscire dall'Arcadia e dall'Accademia: i soliti discorsi, le solite poesie, e null'altro che questo. Insomma, dalla festa di Machiavelli non è uscito altro che la conferma della tradizione popolare, secondo la quale Machiavelli sarebbe stato un gran furbo. Il popolo fiorentino, con quell'argutezza che lo distingue, disse che la vera festa di Machiavelli s'era celebrata nella sala dei Cinquecento, perché appunto in quel giorno nel Parlamento giuocavasi di destrezza e di furberia. Quanta diversitá tra noi e la Germania! Anche la Germania si apparecchia a celebrare un centenario: quello di Giorgio Hegel; e filosofi e scienziati scrivono libri intorno a lui e diffondono nel pubblico la notizia delle sue idee. Ora io mi domandai se non ci fosse miglior modo di celebrare veramente l'anniversario di Niccolò Machiavelli, e pensai che, per onorare la sua memoria, il meglio che si potesse fare era di ergere la sua statua intellettuale, presentandolo al popolo nella veritá del suo carattere. Ed accettando il suggerimento di alcuni amici, sono venuto a fare queste conferenze intorno a lui, qui a Napoli, la cittá dai liberi corsi scientifici, dall' ingegno vivace e penetrante, dalla gioventú appassionata pei nobili studii.

Mettiamoci dunque insieme a studiare Niccolò Machiavelli Ma qual metodo adopereremo? Piglieremo a guida estetiche ed etiche vecchie e nuove? Ci ispireremo in Aristotele o in Hegel, in quanto a metodo? No, questa sarebbe scolastica. Ci metteremo noi a giudicar Machiavelli per dire se quel tale dei suoi libri fu morale od immorale? Ma questa sarebbe una piccineria inconcludente. Il critico deve farsi la coscienza e l'occhio di

quella produzione dell' ingegno umano che vuole esaminare. Deve prendere l'autore e rifarlo vivo come fu nei misteri della sua produzione. La critica comprende, e alla comprensione segue il giudizio. Ogni produzione adunque ha la sua critica speciale. Qual sará quella che si conviene a Niccolò Machiavelli? Se la posteritá, soffermandosi ad una parte piú appariscente e piú palpabile dei prodotti dell' ingegno di Niccolò Machiavelli, ha detto: — Per me questo è Machiavelli —; noi non accetteremo questa critica, perché essa è unilaterale e superficiale. Noi invece dobbiamo prendere Machiavelli nel suo intero. Ma, prima di studiarlo per conto nostro, bisogna vedere come è stato studiato dagli altri.

Ogni uomo ha il suo lato esteriore ed appariscente, ed il suo lato interiore e nascosto. Sovente quella esterioritá calunnia la sostanza, per cosí dire, dell'uomo: sovente la adula. Nella prima ipotesi avete degli uomini troppo severamente e forse ingiustamente giudicati; nella seconda, avete le reputazioni usurpate. Machiavelli ha avuto la sventura di produrre il *Principe* con una brutta esterioritá. Onde non ci è da meravigliare se ai suoi contemporanei parve uno scandalo. Egli ebbe il coraggio di dire quello che a' tempi suoi tutti avevano il coraggio di fare; ma per quella specie di pudore pubblico, che vuole taciuto anche quello che tutti praticano, le sue idee produssero una penosa impressione. Erano i tempi di Alessandro VI e di Cesare Borgia. Ma fu peggio ancora, quando sopraggiunse la reazione cattolica: Machiavelli diventò allora proprio intollerabile.

Quando fu sanzionata la libertá di coscienza, i tempi volsero propizii al Machiavelli, e venne l'epoca della riabilitazione per lui. Insomma, il Machiavelli era pretesto ad una grande lotta che si combatteva, e l'assolverlo o il condannarlo era lo stendardo delle parti che si contendevano il terreno. Però gli sforzi stessi dei suoi difensori ce lo dipingono sempre come un accusato, come colui che ha bisogno della difesa.

Io riassumerò in poche parole molti e molti volumi, che si sono scritti per difenderlo. Uno scrittore si diede la pena

di spigolare in tutte le opere di Machiavelli e raccogliere tutte le sentenze morali di lui per contrapporle alle immorali. Queste poi si ebbe cura di dimostrare che non eran nuove di conio, ma desunte da scrittori che maggiormente erano in reputazione di gente morale, come a dire da s. Tommaso d'Aquino e da altri scrittori di tal fatta. Altri, non potendo salvare il libro, procurarono di salvare la persona, additando la sua vita come un esempio di moralitá. Altri ancora gettarono tutta la responsabilitá sui tempi nei quali visse e scrisse il Machiavelli. Ma queste sono sempre circostanze attenuanti, che suppongono l'esistenza della colpa, e non l'assolvono. Bacone da Verulamio disse che Machiavelli, fingendo di insegnare ai principi le arti del dispotismo, volle insegnare indirettamente ai popoli la maniera di disfarsene. Rousseau chiamò il *Principe* il codice dei repubblicani. Fu detto pure che con quei consigli il Machiavelli volesse perdere i Medici, spingendo la loro tirannia all'estremo e provocando cosí contro di essi la reazione. Ecco quanto si è detto in difesa. Ma che valore hanno e l'accusa e la difesa? L'accusa è rettorica, perché allora essa avrebbe forza, quando dimostrasse che coi mezzi morali o immorali del Machiavelli non si mantengono, ma si perdono gli Stati. Nessun accusatore del Machiavelli è passato ai posteri. Un gesuita disse « machiavellismo » quello che dipoi doveva dirsi « gesuitismo ». La difesa è sofistica, e non giunge a riabilitare Machiavelli. Insomma, due secoli e mezzo di critica, fatta intorno al gran pensatore politico, non sono altro che una quistione posta male. Il Machiavelli, quale ce lo han presentato finora, è una creazione delle passioni politiche; è un riflesso subbiettivo, non è il Machiavelli per sé stesso. Per ritrovarlo, bisogna spogliarlo delle sue esterioritá ed entrare nei misteri della sua produzione intellettuale.

Io chiamo secolo non la ordinaria misura del tempo, ma quelle grandi tappe dell'umanitá, in cui appariscono dei principii nuovi e si trasforma la faccia del mondo. Questo avviene per una lenta e costante elaborazione di tutti gli elementi sociali, i quali vi lavorano inconsapevolmente; ma, prima di dare

il colpo mortale all'edificio crollante, si aspetta un uomo che è destinato a riassumere in sé tutto quel movimento, al quale tanti elementi cospirarono senza saperlo, e che è destinato a dargli il nome. Machiavelli fu l'uomo appunto di questo passaggio da un secolo all'altro.

Machiavelli vede lo Stato dei suoi tempi, sente la « corruttela » che lo circonda, e vi getta dentro l' immagine di tempi migliori, facendo rivivere le memorie del classicismo romano. Negando il Medio evo, facendo rivivere l'antichitá gloriosa, egli afferma i tempi moderni, e si dimostra cosí il piú moderno di tutti i suoi contemporanei. In altre parole, Machiavelli comprendeva che quella « corruttela » che lo circondava era la putrefazione di tutto il Medio evo, e cominciò a scavare sotto quell'edificio per trovare la base intellettuale, e pose le fondamenta di un altro tempo e di un altro edifizio. Egli, adunque, si presenta alla posteritá appunto come la negazione del Medio evo e come l'affermazione dei tempi moderni.

Noi, per conseguenza, per intendere Machiavelli, dobbiamo seguire il suo intelletto a traverso la corruttela dei tempi in cui viveva, e tenergli dietro in tutto il suo lavorio. Allora, alla frase vacua: « *tanto nomini nullum par elogium* », sostituiremo l'altra, significativa: « al fondatore dei tempi moderni ».

II

È innegabile che l' Europa ancor mezzo barbara fra il decimoquinto e il decimosesto secolo sopraffece l' Italia civile. Come spiegare questo fenomeno? Bisogna vedere innanzi tutto in quale stato si trovavano l' Europa e l' Italia. L' Europa era nel suo periodo di formazione. Essa poteva dirsi il vasto campo di una lotta generale: i vassalli lottavano contro i feudatarii, questi contro i feudatarii maggiori o piccoli monarchi, e questi contro l' imperatore. La Spagna cacciava i Mori e si costituiva sotto le case di Aragona e di Castiglia; la Francia usciva dalla sua lotta contro l' Inghilterra; l'Alemagna era in aperta insurre-

zione contro i due piú grandi poteri che l'occupavano, il papato e l' impero. Con ciò l' Europa veniva compiendo il suo periodo di formazione ed entrava in quello della sua costituzione. L' Italia, per contrario, in qual periodo si trovava della sua vita? L' Italia aveva giá prodotta una civiltá; per lei era giá un passato quello che era l'avvenire pel resto dell' Europa. Ma perché essa non ebbe la forza di condurre piú innanzi la sua civiltá?

Quando le idee, che hanno prodotto la vita di un popolo, muoiono, la vita può continuare per poco, ma giá si prepara la morte. Ciò accade costantemente degli individui, ma non è men vero dei popoli. Essi, quando perdono le idee da cui ripetono la propria civiltá, conservano le apparenze della vita; ma di essi può ripetersi col Berni: « Andavan combattendo ed eran morti! ».

Quali erano le idee che avevano prodotto in Italia la grandezza del Medio evo? Erano la Chiesa, il Comune, l' Impero. Ma all'epoca del decadimento che cosa furono piú queste idee? V'era forse piú la Chiesa coi suoi concetti arditi di monarchia universale? col suo giure canonico che s'era sostituito al feudale? A tutto ciò era succeduto l' interesse personale. Togliere qualche brandello di Stato ai vicini, arricchire i nepoti: ecco a che eran ridotte le grandi aspirazioni della Chiesa!

E l' idea dell' Impero, a che era essa ridotta? l' idea ghibellina dove stava piú? L' Italia indubitatamente si credeva regina del mondo non solo pel concetto del papato, ma anche perché credevasi l'erede naturale dell' impero romano a causa del ghibellinismo: ma, se, all'epoca di cui discorriamo, il partito guelfo non aveva piú idee, il partito ghibellino era spento. Molti Comuni, vedendo da vicino i Cesari tedeschi, ebbero a toccar con mano la picciolezza di questi e scadde nella coscienza universale anche l' idea dell' impero. Ed i Comuni, che cosa divennero? Essi, nella loro epoca di splendore, furon la libertá: furono i cittadini che disfecero le castella e costrinsero i signori a soggiacere al diritto comune, furono la lotta della borghesia contro la feudalitá. La libertá, rappresentata allora dai Comuni,

era qualche cosa di concreto, non di sentimentale o di astratto come ai tempi nostri: onde il Machiavelli ebbe a definire Stato libero quello in cui tutto è a beneficio di tutti.

Ebbene, questo concetto splendido del Comune libero era eziandio scaduto, perché i Comuni divennero monopolio di pochi ambiziosi ricchi e potenti, che ne agognarono il dominio: onde si vede un nuvolo di tirannelli, che fu la degenere trasformazione dei Comuni medesimi. L'antico valore dei guerrieri degenerò anch'esso, e la potenza del brando si riassunse negli avventurieri, specie di briganti dei tempi nostri, che taglieggiavano dovunque e mercanteggiavano coi piccoli Stati per vendere la loro potenza. L' Italia adunque, a differenza dell' Europa che si formava, s'era giá formata, ed aveva anzi oltrepassata la sua civiltá, di cui erano morti tutti i fattori. Ma, se è cosí, perché mai quel secolo fu chiamato « il secolo del risorgimento »?

Anche la decadenza ha la sua storia ed il suo processo. Essa nel suo primo momento è tutta interiore, è una specie di vuoto che si forma nella coscienza; ma l'esterno è galvanizzato ed ha ancora le sembianze della vita. Cosí accadeva allora dell' Italia, la quale non aveva avuto tempo sufficiente per svolgere la sua civiltá del Medio evo, del XII e XIII secolo: due secoli appena non potevano bastarle. Erano, adunque, gli ultimi bagliori di una civiltá al tramonto, i quali si perpetuavano nel periodo di decadenza, quasi per allargare i confini del precedente ciclo troppo angusto; ma anche questi avanzi di civiltá subivano l' influenza dei tempi e avevano in sé i germi della morte. Infatti, ultimi fenomeni di questa civiltá furono il lusso e l'eleganza. Il lusso è la ricchezza non adoperata a produrre ricchezza, ma a godimento materiale: gl' infingardi nepoti godono delle fatiche degli avi! L'eleganza non è il portato dell' ingegno vero, ma di quello che ammaniera, che liscia, che abbella. L'arte, infatti, manifestavasi nelle sue ultime pulitezze e finitezze colle opere di Raffaello e del Tiziano, colle produzioni letterarie del Poliziano e dell'Ariosto. Lucrezia Borgia, quella donna che tutti sanno, era una signora elegantissima. Cesare Borgia era uno dei piú distinti cavalieri dei suoi tempi. Su

questa societá tutta lisciata soppraggiunsero i barbari. Quale antemurale essi potevano trovare? Trovarono uno sciame di principotti dissoluti e banchettatori, con tutto quel séguito di vizii e di putredine, che il Machiavelli chiamò « corruttela italiana ». L' Italia cadde, perché era corrotta.

Savonarola avvertí questa corruzione, e l'andava predicando per ottenerne l'emenda. Ma per questa minaccia di morte della nazione non c' è forse un rimedio? Sí; ci è la riforma. Epperò tutti coloro che in quei tempi avevano lo sguardo lungo non pensavano che alla riforma. Quando però la corruttela è infiltrata dovunque, non può bastare piú la riforma a dare la vita: bisogna che si compiano i destini; e la riforma può preparare solo la lontana resurrezione. Allora vedete sorgere dei pensatori solitarii, che, spingendo il loro sguardo nel futuro, consegnano nei libri la parola dell'avvenire. Essi rimangono ignoti od oscuri nel loro paese per un certo tempo; ma intanto i semi da essi gettati cominciano a germogliare contemporaneamente fuori, dove per avventura il terreno è piú adatto a comprenderli. Accanto a Machiavelli, ricordate i nomi di Bruno, Campanella, Galileo, Giannone. Di qui due modi di riforma.

Il primo modo s' indirizza a correggere coll'esempio e coi precetti morali la vita ed i costumi corrotti di un popolo; il secondo agisce colla scienza e tenta di rifare addirittura lo spirito. Il primo fu tentato da Savonarola dal pergamo. Egli vagheggiò nel segreto della sua cella di rifare la base imputridita dell'edificio sociale, rifacendo la Chiesa, che voleva ricondurre alla purezza dei suoi primi tempi, e ridonando la libertá all'antico Comune, che l'aveva perduta; ma il popolo lo abbandonò, la Chiesa lo uccise.

Perché intanto il Savonarola non riuscí nel suo compito? Perché non comprese né la malattia che affliggeva la patria, né le medicine di cui aveva bisogno: egli si arrestò ai fenomeni del morbo senza rintracciarne e curarne le cagioni. L'ascetismo ed il misticismo furono la negazione della vita operosa ed utile. Chi si ritira dalla vita attiva e sconosce la sua missione in questo mondo, è indegno di questa e dell'altra vita.

Ciò avrebbe segnato un regresso anche rispetto al papato, il quale ebbe i suoi momenti di maggior grandezza quando, uscendo dalla vita inerte e contemplativa, si mischiò nel movimento della vita esteriore ed ebbe ambizioni secolari. Ora, il Savonarola voleva curare il male dei suoi tempi colle penitenze e colle giaculatorie, credendo cosí di moderare il mal costume; ma egli doveva invece combattere l'ozio. All'ozio ed all' infingardaggine sociale egli propose dei rimedii da convento. Una riforma tentata su queste basi non poteva certamente riuscire.

Disperato di riuscire colla persuasione, e' ricorse alla violenza; onde si videro le pene corporali per il mal costume, ed ai bestemmiatori si dovevano bruciar le lingue, ad altri peccatori infliggere altre specie di torture. Però la fine di Savonarola, tutti la sanno, fu una fine tragica. Quando Savonarola cadde, cadde con lui la libertá di Firenze; e questo ha contribuito a tramandare il nome di lui ai posteri circondato d'una certa aureola gloriosa. I Medici rientrarono in Firenze col solito corteggio di scherani vendicatori e di persecutori. I seguaci del Savonarola furono tutti puniti; ma si risparmiarono coloro a cui fu schermo l'etá soverchiamente giovanile. Fra questi però vi erano di quelli piú tenaci e persistenti nel seguire le teorie del maestro; e si narra che un giovane a sedici anni, seguace del Savonarola, fosse punito con un'ammenda di duecentocinquanta fiorini. Sapete chi era questo giovane?

Era Niccolò Machiavelli!

*Il Machiavelli aveva udito dal Savonarola parlar della cor*ruttela del secolo e dei mezzi occorrenti per guarirne l' Italia.

Niccolò Machiavelli nacque nel 1469, morí nel 1527, vivendo cinquantasette in cinquantotto anni: fu una vita che abbracciò la fine del secolo XV ed il principio del secolo XVI; e, non altrimenti che quel secolo fu la preparazione di questo, Machiavelli si formò nel primo e si rivelò nel secondo. Povero, ebbe bisogno di procacciarsi un posto per campare la vita; ed a ventinove anni ottenne un posto nella segreteria della Repubblica. Per circa quindici anni fu negli affari della Repubblica ed è ancora noto col nome di « segretario fiorentino ».

Che cosa fu questo tratto di vita per Machiavelli? Fu un periodo di vita perduto per l' immortalitá. Io me ne passerei volentieri, se non ci restasse un tesoro di lettere e di scritti suoi d'ufficio. In questi scritti si trovano cose, di cui l' Europa per lo innanzi non aveva idea. Vi si trovano dipinture di popoli e di costumi fatte da lui in occasione delle sue missioni diplomatiche, leggendo le quali si vede in qual modo egli comprendeva gli uomini e concepiva i principi. Appena avvicinava un potentato, confessa egli stesso di non occuparsi di altro che di sapere che cosa vuole, a che mira; quali sono i fini, quali mezzi e forze possiede per raggiungerli. E qui, rispondendo a queste indagini, nei rapporti ch'egli faceva a Firenze esamina minutamente le condizioni del paese dove è stato mandato, ed i costumi dei popoli. In ciò trovate un primo indizio del fondatore futuro della commedia italiana. Machiavelli guardava gli uomini come colui che indaga le altrui azioni, tenendosi però fuori la scena della vita: egli faceva dei ritratti in caricatura, di cui si tenterebbe indarno di uguagliare la bellezza. Udite questo passo in cui vuol dipingere la natura dei francesi e degli spagnuoli:

> Il francese ruberia con l'alito per mangiarselo e mandarlo a male, e goderselo con colui a chi l' ha rubato: natura contraria alla spagnuola, che, di quello che ti ruba, mai ne vedi niente.

La Repubblica cadde con Pier Soderini, « ultimo dei repubblicani ed il primo degl' imbecilli ». Allora Machiavelli fu gettato sul lastrico, o destituito, come direbbesi ora. Mentre il povero Machiavelli si adoperava a curare un poco il suo scarso patrimonio, uscí in campo una congiura contro i Medici, e Niccolò, preso tra i sospetti, fu torturato.

Ma tralasciamo codesto; chi vuol sapere di piú, non dee far altro che leggere due suoi sonetti, o piuttosto epigrammi; e vi troverá dipinte al vivo le sue sofferenze, e il modo altero e sdegnoso con cui le sopportava. È nota la sua vita a San Casciano, dove si manteneva facendo tagliar legna dal suo piccolo bosco e vendendole. È una tragedia vera, sotto la forma

piú volgare: il mattino va nel bosco, si accapiglia co' taglialegna e coi compratori per una moneta, che serve a sostentare la sua famiglia. Partiti gli uni e gli altri, entra nel folto bosco, e lá, in compagnia di uno dei suoi classici antichi autori, comincia a « libertineggiare » con lo spirito che non voleva rimanersene ozioso. E ci descrive poi la sua vita nell'osteria, dove giuoca a « cricca » e a « tric-trac » con gente vilissima, « e nascono mille contese e infiniti dispetti di parole ingiuriose, e il piú delle volte si combatte un quattrino, e siam sentiti non di manco gridare da San Casciano ». Machiavelli sentiva tutta la viltá di quella vita:

> Cosí rinvolto tra questi pidocchi, traggo il cervello di muffa, e sfogo questa malignitá di questa mia sorte, sendo contento mi calpesti per questa via per vedere se la se ne vergognassi.

Ma la sera, quando non vi erano né faccende né osterie, l'uomo ripigliava il suo posto; entrava nel suo studio, e si metteva in comunicazione coi grandi pensatori dell'antichitá.

Il Machiavelli ebbe coscienza di qüesta sua nuova fase: egli sentiva di non essere piú uomo politico, ma pensatore, e si accorse della grande importanza di questi suoi studii. Riandando il processo seguito dal Savonarola per guarir l' Italia dalla « corruttela », vide che non si poteva arrivare a questo scopo né rifacendo la Chiesa, né rifacendo il Comune. Studiò profondamente la storia, e si dimandò se in essa non vi fossero delle leggi, delle condizioni che comunemente s'appellano la forza delle cose. E, guardando dappoi i fatti storici, che spogliò della cronaca, rinvenne la genesi di quei movimenti e di quegli Stati giovani e vigorosi che lo circondavano. Egli fece dei fatti una specie di logica vivente. Con ciò il Machiavelli creò la filosofia politica e accennò alla filosofia della storia: ecco quali furono i risultamenti delle meditazioni del solitario di San Casciano.

Un giorno fu tratto dalla solitudine e gli fu affidata una commissione ufficiale. Fu invitato a portare un'ambasciata dei Medici a un certo capitolo di frati minori. Egli non se ne

indispettí, né se ne adirò. Anzi, da uomo di spirito, accettò invece come augurio di migliori cose; e ne trasse profitto, perché in questa congiuntura pigliò a studiare la « repubblica de i zoccoli », come gli diceva Guicciardini.

È molto curiosa la corrispondenza scambiata in questa occasione tra il Machiavelli e il Guicciardini. Per raccomandazione di quest'ultimo, il Machiavelli fu ospite in casa Gismondi. Un giorno, rallentando lo zelo dell'ospite, Niccolò scrive a Guicciardini: — Vedi di mandare un qualche segno per cui io appaia un pezzo grosso e si rinvigorisca la gentilezza del mio ospite —. Infatti, poco dappoi giunse un pacco di lettere con suggelli papali, ed il Machiavelli in grazia di ciò ebbe un pasto lautissimo. Nella sua missione però non riuscí, perché il priore si mostrò piú astuto di lui. E svanirono via via le speranze di Machiavelli. Ebbe dappoi altri ufficii; ma sempre di poco conto.

Perdute cosí le illusioni per sé e per l' Italia, appare nell'ultima epoca della sua vita come la piú amara ironia di quella societá, di cui giá aveva meditato i difetti.

La commedia italiana, prodotta dal Machiavelli, è l'ultima forma del suo spirito. Egli, infatti, moriva col sorriso beffardo sulle labbra. Aveva cominciato guardando a Savonarola; finiva accennando a Voltaire.

Migliore epitaffio non si sarebbe potuto scolpire sulla sua tomba di quello uscito dalla bocca di un suo figliuolo: « Nostro padre, questi diceva, è morto poverissimo: noi abbiamo perereditá il suo nome e il suo esempio ».

Questa, a grandi tratti, è la vita esterna di Machiavelli. Vediamo ora i frutti del suo intimo pensiero.

III

Chi era Savonarola e chi era Machiavelli? Savonarola fu l'ultimo raggio di un passato che tramontava sull'orizzonte; Machiavelli fu l'aurora precorritrice de' tempi moderni. L'uno, l'ultimo tipo del vecchio uomo medievale; l'altro, il primo tipo dell'uomo moderno.

L'eroe se ne va: sparisce il cavaliere, il crociato, il santo. Succede in suo luogo la grandezza naturale, quella che viene dall' ingegno e dal sapere, senza segni esteriori che l'accennino, senza che vi sia bisogno di pompa e d'apparenza.

Savonarola sul pergamo, suo piedistallo, apparisce ancora come il messo di Dio, l'apostolo, il profeta, il martire. Machiavelli è l'uomo borghese, l'uomo della scienza e del lavoro, mescolato con la moltitudine fino alla volgaritá. Volgare diceva il Guicciardini la vita del Machiavelli; ed è appunto la grandezza che apparisce nuda, perché non le occorrono lenocinii di forma.

Ambedue volevano riformar l' Italia, il primo con l'entusiasmo, il secondo con la scienza. Savonarola adopera il fanatismo, la collera, che non comprende e non tollera; Machiavelli la tolleranza, che comprende ed assolve: non giá la tolleranza indifferente dello scettico, dell'ebete, dello sciocco; ma la tolleranza dello scienziato, che non sente odio contro la materia che egli analizza e studia, e la tratta coll' ironia dell'uomo superiore alle passioni, e dice: — Ti tollero, non perché ti approvo, ma perché ti comprendo —.

Tale è l'uomo moderno, Machiavelli. Savonarola aveva predetto l' invasione di Carlo VIII, attribuendola alle solite cagioni: lo sdegno di Dio, i peccati degli uomini; e gridava: — Penitenza, penitenza! —. Innanzi a questo stesso fatto, Machiavelli ne studia le cagioni, cerca d' indagare gl' interessi che poterono originare la chiamata dello straniero, e, dopo avere tutto spiegato, finisce con queste parole:

> Onde è che a Carlo re di Francia fu lecito pigliare Italia col gesso; e chi diceva che ne erano cagione i peccati nostri, diceva il vero: ma non erano giá quelli che credeva, ma questi che io ho narrato.

Accanto alla scienza qui sentite l' ironia: perché vi è « peccato » in doppio senso. I peccati pel frate erano i delitti e i vizii degli uomini, e per Machiavelli le condizioni d' Italia.

E a Dante e al suo sdegno contro i principati ecclesiastici contrapponete le fredde parole di Machiavelli sui principi ecclesiastici:

> Costoro soli hanno Stati e non gli difendono, hanno sudditi e non gli governano; e gli Stati, per essere indifesi, non sono loro tolti, e li sudditi, per non essere governati, non se ne curano, né pensano se possono alienarsi da loro. Solo dunque questi principati sono sicuri e felici. Ma essendo quelli retti da cagioni superiori, alle quali la mente umana non aggiugne, lascerò il parlarne; perché, essendo esaltati e mantenuti da Dio, sarebbe ufficio d'uomo presuntuoso e temerario il discorrerne.

Altro tratto mirabile d' ironia. Egli, analizzando e definendo, esclude gli Stati ecclesiastici dal mondo della scienza, e li manda con Dio!

Savonarola vuol correggere la base, Machiavelli vuol cambiarla. Il primo vuol restaurare, il secondo far opera di creazione.

Alla creazione precede la distruzione. Non è facile raccogliere e riassumere il pensiero di Machiavelli su questo punto; giacché egli non ha certo scritto un libro semplice col titolo semplice di « Confutazione del Medio evo » o di « Riforma de' tempi moderni ». Vediamo il suo atteggiamento rispetto ai fatti, ai sentimenti, alle idee del Medio evo: fatti, sentimenti ed idee sono gli elementi costitutivi di ogni civiltá.

Era caduto del tutto il ghibellinismo, e Machiavelli non perdé il tempo a combattere i ghibellini, ossia i morti. Che non avesse simpatia per essi si può vedere dal suo giudizio su Cesare, l'eroe prediletto dei ghibellini. Dei quali sopravvivevano avanzi e rimasugli, gli avventurieri usurpatori delle libertá dei Comuni, e i gentiluomini.

Contro gli uni e gli altri si esprime nettamente e fortemente Machiavelli. Egli non ha nemmeno l' idea che con simili elementi si possa formare una nuova feudalitá e ristaurare la

monarchia; anzi giunge ad invocare la mano ferrea del dispotismo perché ne purghi l' Italia. Ecco quello che dice dei gentiluomini:

> Gentiluomini sono chiamati quelli che ociosi vivono dei proventi delle loro possessioni abbondantemente, senza avere alcuna cura o di coltivare o di alcun'altra necessaria fatica a vivere. Questi tali sono perniciosi in ogni repubblica ed in ogni provincia; ma piú perniciosi sono quelli che, oltre alle predette fortune, comandano a castella, ed hanno sudditi che ubbediscono a loro. Di queste due sorti di uomini ne sono pieni il regno di Napoli, terra di Roma, la Romagna e la Lombardia. Di qui nasce che in quelle provincie non è stata mai alcuna repubblica né alcuno vivere politico; perché tali generazioni di uomini sono al tutto nemici d'ogni civiltá.

E degli avventurieri parla in terribili parole; essi « hanno condotta Italia schiava e vituperata ».

Quale è poi l'atteggiamento di Machiavelli rispetto all'altra formazione medievale, al Comune? Si soleva prima annettere l' idea di libertá al Comune, e di servitú al principato. Machiavelli non approva il tacitiano: « *duas res dissociabiles, principatum ac libertatem* ». Egli dice che quando la forma di governo è tutta Comune o tutta principato, non può essere stabile; e mostra come ogni Comune nella sua storia sia andato dalla libertá a finire nella licenza e nell'oligarchia, ed ogni principato sia riuscito a dispotismo: onde vagheggia una certa contemperanza tra i due reggimenti.

Per Machiavelli, dunque, il Comune cessa di essere il solo simbolo della libertá. Un altro suo concetto è che non vi ha una forma assoluta che possa applicarsi ad ogni sorta di materia. A nuove condizioni nuove forme, come il contemperamento di principato è comune nella forma del principato civile.

Egualmente entra in lotta coi sentimenti medievali, con la esagerazione delle forme, ch'egli distrugge col suo comico riso. Non sente gioia maggiore che di poter squarciare quegl' involucri ch'egli chiama « trattenimenti del volgo », e cercarvi

il nòcciolo reale. Ricorderete la dedica dei *Discorsi*, dove trionfa il suo sentimento superiore rispetto alla volgaritá ordinaria delle dediche ai grandi e ai principi:

> Onde io, per non incorrere in questo errore, ho eletti non quelli che sono principi, ma quelli che per le infinite buone parti loro meriterebbono di essere; né quelli che potrebbono di gradi, di onori e di ricchezze riempiermi, ma quelli che, non potendo, vorrebbono farlo. Perché, gli uomini, volendo giudicare dirittamente, hanno a stimare quelli che sono, non quelli che possono esser liberali, e cosí quelli che sanno, non quelli che, senza sapere, possono governare un regno. E gli scrittori laudano piú Jerone siracusano quando egli era privato, che Perse macedone, quando egli era re, perché a Jerone a esser principe non mancava altro che il principato; quel-l'altro non aveva parte alcuna di re, altro che il regno.

Di fronte alla religione egli osserva che la religione di Cristo è stata male interpretata: doversi ammettere ch'essa vuole l'amore della patria, le azioni gloriose, l'educazione civile. L'educazione vile ed effeminata, per effetto della falsa interpretazione, ha fatto sí che « l'universalitá degli uomini per andare in Paradiso pensa piú a sopportare le battiture che a vendicarle ». Ma « se considerassino come ella permette la esaltazione e la difesa della patria, vedrebbono come la vuole che noi l'amiamo e onoriamo, e prepariamo ad esser tali che noi la possiamo difendere ».

Ma perché la religione è caduta sí basso, e si è corrotta, e si sono corrotti i costumi? Machiavelli pronunzia quella sentenza che fu l'ultimo colpo di scure alla Chiesa di Alessandro VI e di Leone X (« né si può fare altra maggiore coniettura della declinazione d'essa, quanto è vedere come quelli popoli che sono piú propinqui alla Chiesa romana, capo della religione nostra, hanno meno religione »), poco prima che Lutero venisse a realizzare la sua profezia (« ... giudicherebbe essere propinqui o la rovina o il flagello »).

Machiavelli ritiene che la religione è la condizione della prosperitá degli Stati: che grande responsabilitá incoglie a chi

ne rende il sentimento meno forte negli Stati. Paragona la religione declinata in Italia fino al cinismo e al pubblico dispregio col movimento vivo dello spirito religioso negli altri paesi. Consiglia alla Chiesa che, invece di predicare l'ascetismo ai laici e tuffarsi essa nei beni della terra, inverta le parti, serbando per sé l'ascetismo ossia il cielo, e dando ai laici la terra. Segue finalmente la sua celebre osservazione sul dominio ecclesiastico, troppo debole per assorbir l' Italia, ma abbastanza forte per non lasciarsi assorbire da un nuovo Stato italiano. E della disunione e debolezza dell' Italia, finisce col dire, « noi altri italiani abbiamo obbligo con la Chiesa, e non con altri ».

Ghibellinismo, Comune, ascetismo, Chiesa, forme esterne, tutto ciò Machiavelli ha condannato del Medio evo. Vediamolo ora di fronte al Medio evo intellettuale, alla mente del Medio evo.

Consisteva questa in un misto d' ideale teologico e di ideale filosofico fondato sull'autoritá di Aristotile. S'esprimeva nel sillogismo: con certi dati « *a priori* », ammessi e non discussi. Nel sillogismo è la maggiore che tiene schiava la conseguenza: onde quando si viene alla questione della questione essa rimane implicita nella maggiore.

Di tutto ciò non è traccia in Machiavelli, il quale è negazione recisa della scolastica. In lui non ammasso di citazioni, non autoritá chiamate a comprovare, non sillogismi, non luoghi comuni, non rettorica: insomma, nulla che non sia prodotto della sua mente. Immenso distacco tra il Medio evo e i tempi moderni!

Ma Machiavelli aveva a una mano la spada ed all'altra la zappa: egli non distruggeva solo, ma edificava.

Scompare la Chiesa con la sua autoritá temporale, ed appare lo Stato· in Machiavelli è giá una prima faccia di Giannone. Scompare l' impero, e vi si sostituisce la nazione: al diritto imperiale e feudale il diritto nazionale. Al Comune succede nella sua mente il governo misto. La teologia, la mistica si dileguano, e resta la « cosa effettuale », non veduta con

l' immaginazione, ma trovata dall'esperienza. Il sillogismo cede il posto all' induzione.

Finalmente, nella forma letteraria, il didascalico, lo scolastico cadono, e dal Machiavelli si comincia ad adoperare il discorso, quasi la conversazione, la forma semplice e alla mano della letteratura moderna.

IV

Il Giannone disse: — Il regno terrestre deve detronizzare il celeste —. Ma, per dirla con miglior garbo ed esattezza, è il cielo stesso che nell'epoca moderna si spoglia del nebuloso, dell'ascetico e scende fino a toccar la terra. Conoscere la realtá, assimilarsela e trasformarla: questo è il processo del pensiero umano. Se l' Europa non avesse avuta questa virtú, secondo un arguto detto del Campanella, sarebbe stata la Turchia cristiana.

Machiavelli, che si prefigge di costruire il mondo moderno, ha bisogno di due soli istrumenti: la natura, che offre i fatti, e l'uomo, che li analizza. E, per dirla colle sue stesse parole, quei due mezzi sono « l'esperienza ed il discorso ».

Ma sotto quale forma si presenta questa nuova costruzione? Sulle prime non si hanno che semplici aspirazioni, e per trovare qualche cosa che le concretizzi si ricorre ad alcune delle forme del passato, le quali piú si accostano a quel tipo che si ha in mente. Cosí il Medio evo si comincia a formare colle reminiscenze antiche, vale a dire l'ascetismo orientale ed il cesarismo romano: il principio e la fine del mondo antico. Il mondo greco-romano ha esercitato grandissima influenza fino al tempo della Rivoluzione francese. E sebbene oggi noi non siamo altro che *noi*, vale a dire né romani né greci, pure non possiamo rigettare le memorie di quegli inizii di civiltá. Questo mondo greco-romano esercitò grande influenza su Machiavelli: ma in qual modo? Il mondo greco-romano non era piú il bramino ascetico che contempla; ma era l'uomo di Socrate col sorriso intelligente sulle labbra. Era insomma, rispetto all'Oriente,

quello che vuol essere il mondo moderno rispetto al Medio evo. Era naturale adunque che l' ideale futuro di Machiavelli trovasse un certo riscontro in quella civiltá matura: ed egli, infatti, trova tre parole sacre: la virtú, la patria, la gloria. La virtú, non quale s' intende ai tempi nostri; ma, invece, l'operare gagliardamente: nel senso romano, la virtú era tempra, energia. E quale era l'obbiettivo di questa virtú? La patria, alla quale l' individuo immolava sé stesso. Il premio poi di questo fine conseguito era la gloria. Ecco le leve con le quali il Machiavelli voleva muovere il mondo moderno.

Ma questo pensiero nuovo, prima di acquistar coscienza di sé, era inviluppato in un certo guscio, che a noi oggi fa mestieri rompere. Quale era la prima idea, la sommitá del nuovo edifizio cui il Machiavelli apprestavasi a costruire? Il Medio evo, egli disse, ci ha dato anarchia: dunque, vi deve essere alla cima dell'edificio il potere civile e sociale, lo Stato. Questo è il nuovo imperatore.

Lo Stato ha i suoi fini ed i suoi mezzi in sé stesso, e perciò ha in sé la sua legittimitá; onde non ha bisogno né dell' investitura del papa, né di quella di Cesare, né della sanzione del diritto municipale. Lo Stato non solo è per tal modo indipendente, ma è autonomo: esso non è né religione, né moralitá, né scienza. Però tutti questi elementi sono nel suo seno senza essere lo Stato. Quindi la religione che vuol divenire Stato è usurpatrice; come usurpatore sarebbe del pari ogni altro di quegli elementi che si trovano nello Stato, se volesse a questo sostituirsi. Quegli elementi si trovano nello Stato medesimo col nome di « forze sociali ». Da ciò deriva che lo Stato si spoglia di tutti gli elementi estranei, acquista coscienza, acquista un fine proprio e mezzi proprii, e con ciò si genera la scienza dello Stato. Infatti, quando è nata l'estetica? Quando è stata distinta da tutti gli elementi, coi quali era confusa, ed è divenuta scienza della forma. La reazione del particolare e dell' io contro la sintesi confusa è un immenso progresso.

Ma quale sará la base della scienza politica? Machiavelli dice che nella storia non si ha né fortuna né caso, ma qualche

cosa di immanente, che sono le facoltá dell'umana natura: le passioni, gl' interessi possono variare d' intensitá per diversitá di luogo o di tempo, ma la sostanza è sempre la stessa. Dunque, Machiavelli mette per base della storia le facoltá dell'uomo che, secondo lui, non perdono mai la loro forza produttiva. Onde avviene che le nazioni nascono e muoiono, ma nell'umanitá sopravvive l'opera di ciascuna nazione.

Con ciò avete non solo il principio d'una scienza politica, ma anche i primi accenni della filosofia della storia, su cui hanno lavorato dappoi Vico ed Hegel.

Questo è il concetto fondamentale dell'edificio di Machiavelli. Trovate poi in lui parole che rivelano tanta altezza morale da assicurarne che egli aveva piena coscienza della sua missione:

> È offizio di uomo buono quel bene che per la malignitá de' tempi e della fortuna tu non hai potuto operare, insegnarlo ad altri, acciocché, sendone molti capaci, alcuno di quelli, più amato dal cielo, possa operarlo.

In tutte le societá nasce un perpetuo dualismo, che in Roma si appalesa sotto il nome di patrizii e di plebei; nel Medio evo, di signori e popolani, e piú tardi di abbienti e non abbienti. Onde nel cuore umano sorgono due molle: una è la paura di perdere il giá acquistato, e l'altra è la voglia di conseguir le ricchezze: da una parte, la paura, e dall'altra, la speranza. Se lo Stato è bene ordinato, tutto ciò è leva di progresso. Ma quando non è bene ordinato, quei due elementi producono le rivoluzioni. Quale di questi due incentivi è piú possente? Machiavelli dice essere piú possente la paura del perdere che la voglia dell'acquistare; quest'ultima mette radice nella prima, giacché allora si è sicuri di quello che si ha, quando si acquista ancora di piú. D'altra parte, i viziosi portamenti dei possidenti ingordi stimolano in altrui il desiderio di acquistare, sia per il cattivo esempio, sia per sottrarsi alle vessazioni degli abbienti col cessare di essere nullatenenti.

Che cosa fará lo Stato fra questi due elementi? Appoggerá i conservatori o quelli che hanno voglia di guadagnare? Nella prima ipotesi avreste l'oligarchia, nella seconda l'anarchia. Per non farli esorbitare bisogna trovare una specie di equilibrio, e far in modo che tutti i due elementi vengano giustamente rappresentati. A Roma il Senato ed il Tribunato rappresentano questo concetto. Ma non basta: questo equilibrio è una specie di meccanismo, che ha bisogno di essere animato; è necessario ancora che si cacci via il malumore, che si metta una specie di valvola di sicurezza per tutti gli elementi impuri che fermentano; e questa non può essere che la libertá. Volete bandir la calunnia? Organizzate l'accusa pubblica.

Ogni scienza deve avere anche la sua arte: vi ha dunque anche un'arte politica. E che cosa deve fare chi è chiamato a governare? L'arte politica è il calcolo delle forze sociali: è il conoscere la macchina che si ha bisogno di adoperare. Se le forze sociali si lasceranno svolgere secondo la propria natura, la societá camminerá. L'uomo di Stato deve conoscere l'uomo; ma non l'uomo fisico e antropologico, sibbene l'uomo sociale. E quale è la scienza che nasce dal bisogno di questa cognizione? È la scienza del ritratto morale, in cui il Machiavelli fu valentissimo. Il ritratto politico ha immensa importanza pel mondo moderno. Esso è la vera psicologia sociale.

Il principato ai tempi di Machiavelli era la conseguenza dello squilibrio di quei tali due elementi che vedemmo rappresentare la conservazione ed il progresso, poiché la societá sconvolta cade nelle mani del primo che colla forza o colla scaltrezza si proponga di soggiogarla. Machiavelli vede principi siffatti entrati per forza o per frode, e, sperando di dirigerli alla comune utilitá, rammenta loro la gloria.

La prima cosa che raccomanda al principe è quella di ordinare lo Stato. Ma su chi appoggiarsi? Se sui potenti, presto o tardi costoro governeranno lui. Mettersi accanto al popolo per combattere i potenti: ecco la missione presente del principato.

Dopo la libertá, quello che è piú caro al popolo è la sicurezza; cioè la garentia delle leggi, dell'onore, della vita; cose

assai pregiate a' tempi di Cesare Borgia e degli avventurieri. Egli, dunque, raccomanda di ordinare con questi mezzi efficacissimi gli Stati. Altro consiglio soggiunge a quei principi: dovete rispettare le tradizioni e le credenze del popolo. Come uomo politico, dice anche ai principi che il parere è piú importante dell'essere. — Non vi domando che siate morali e religiosi: ma procurate almeno di parer tali, perché cosí riuscirete a farvi amare. Ma non basta farsi amare, bisogna anche farsi temere, perché la paura spinge piú della gratitudine. Non farsi però temere fino ad essere odiati; ma non farsi amare fino ad essere spregiati. — Ecco in sostanza il contenuto del *Principe*.

Anche nei dialoghi dell'*Arte della guerra* il Machiavelli si appalesa l'uomo moderno: la fanteria, da lui raccomandata, è l'esercito cittadino come contrapposto alla cavalleria, che è l'arma della feudalitá e degli avventurieri.

L'uomo, secondo una brusca espressione del Machiavelli, è ancora una bestia; quindi, soggiunge, il principe deve sgomentarlo. Bisogna che egli sia a vicenda volpe e leone: volpe per iscorgere i lacci, leone per infrangerli. Dei nemici bisognerebbe sbarazzarsi, ammazzandoli; ma, non potendoli sempre ammazzare, bisogna conoscere l'uomo, e fargli fare quello che si vuole, in un certo modo che gli sembri quasi che lo faccia spontaneamente.

In tutto ciò si ravvisa il concetto dello Stato moderno. Ma, oltre il concetto dello Stato, sorge anche quello della Nazione, che esamineremo nella prossima conferenza.

V

Noi abbiamo giá abbozzata una parte dell'edificio moderno costruito dalla mente di Machiavelli. Alla sommitá di esso vedemmo esservi lo Stato; alla base l' individuo coll' immortalitá del suo spirito creativo. Il corpo è la societá. E che cosa è questa per Machiavelli? È la nazione. E questa, alla sua volta, che cosa è? È un' idea, il cui corrispondente oggetto era na-

scosto a quel tempo, perché era soffocato tra una grande generalitá e una grande particolaritá, tra l' Impero e la Cittá. Dante, nel libro della *Monarchia*, ci presenta l'avvenire coi sogni di monarchia universale, a capo della quale immagina un Cesare reverente al papa, ma padrone. A Roma che piagne e dí e notte, fa dire: « Cesare mio, perché non m'accompagne? ». Questo era il pensiero penetrato in tutte le menti del Medio evo. Ed, in esso, dove era, dunque, il concetto di nazione? Questo dominio universale non era forse la negazione di tutte le nazioni? E, se prendete qualche scrittore teologico del XIII e XIV secolo, trovate, per esempio, che uno di essi vi dice: — Daniele profeta ha detto che nel mondo non vi possono essere piú di quattro grandi monarchie, e poi viene l'Anticristo. La monarchia romana è appunto la quarta. Dunque, è l'ultima —. Questa esclusione del concetto di nazione la trovate anche nel Concilio di Costanza, e poi in quello di Trento, nel quale ultimo fu adottata questa proposizione: che la pluralitá delle monarchie è come una negazione dell'unitá di Dio. Uno è il Signore in cielo, uno deve essere in terra. Come, dunque, con siffatte teorie poteva esservi l' idea di nazione? Machiavelli non dice giá che la nazione è un individuo distinto della gran famiglia umana; non enuncia il principio in modo astratto come noi; ma lo intuisce come storico e come politico. Leggete la sua introduzione alla storia di Firenze. Egli vi segna come inizio di civiltá quel momento in cui comincia a cessare la mescolanza delle razze per dar luogo agli Stati singoli. Parlando della Francia, fa una fine osservazione: la Francia è possente non solo perché ha confini ben circoscritti, ma perché ha all' intorno popoli molto deboli. Ecco detto dal nostro Machiavelli quello che oggi ripetono alcuni politici francesi, che rimpiangono la politica di Richelieu. È il ritornello di Thiers.

Machiavelli ha preceduto di tre secoli il suo paese, quando ha preveduto la situazione che nove anni fa è penetrata nei sentimenti popolari. Analizzando l' Italia occupata dallo straniero e le nazioni che si formavano, diceva che la caduta d' Italia dipendeva dal non aver avuto la virtú di Francia e di Spagna,

di rannodare cioè le sue membra. « Alcuna provincia, egli diceva, fu mai unita e felice se la non viene tutta nell'obbedienza di una repubblica o di un principe. » In questo rimpiangere per l' Italia la mancanza della virtú di costituirsi è l' intuizione del concetto unitario nazionale. E qui viene una parte bella, quella che diremo l'utopia di Niccolò Machiavelli.

— L' Italia, egli diceva, non è nazione; perciò è calpestata dallo straniero. Può essa divenirla? Vi ha nelle membra la materia acconcia a costituirla. Specchiatevi nei duelli dei pochi, dove trovate il valore individuale. — Ci è in questa materia il concetto dell'unitá? — No, egli soggiunge, ma vi ha un sentimento che ne fa le veci. — Lo straniero allora era qualche cosa di vivente, e lo si vedeva dovunque. Vi ha dunque qualcosa contro cui deve concordemente traboccare l'odio italiano; e questo qualcosa è appunto lo straniero. Allora Machiavelli fantastica se mai vi sia qualcuno che possa innalzare la bandiera contro lo straniero e chiamare a raccolta tutti gli oppressi. Vi era nella sua mente qualcuno, a cui egli pensasse per questa impresa? Volgare investigazione storica! Allora in Italia di paesani non vi erano che i Medici, cosí a Roma come a Firenze. Machiavelli diceva: — Quando i tempi sono corrotti, si presenta nella storia un grande uomo a compiere la redenzione dei popoli —. E rammentava Ciro, Mosé e altri grandi. Quale sará il Ciro italiano? E qui dava libero corso alla sua fantasia fino a divenir poeta e cantore di questa idea, conchiudendo coi noti versi del Petrarca: « Virtú contra furore, etc. ».

Machiavelli, parlando tre secoli fa, si espresse con colori cosí vivi che le sue parole sembrano fresche e moderne. — Per vedere, egli dice, la virtú d'un grande spirito italiano, era mestieri che l' Italia cadesse nella miseria in cui giace. Ora ella ricerca chi possa essere quegli che ponga rimedio alle sue piaghe. Essa vedesi disposta a seguire tutta unita una bandiera, quando vi sia uno che la levi.

Né posso esprimere con quale amore ei fusse ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illusioni esterne; con qual sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietá, con che lacrime! . . . —.

Vedete se in queste parole non vi sia tutto il concetto della nazione moderna, contrapposto a quei sogni di monarchie universali e di altre generalitá, che si concepivano a quei tempi! Ma i Medici misero a dormire il manoscritto di Machiavelli. Non è certo che Giuliano dei Medici lo abbia pur letto. Papa Clemente dava sussidii di cento ducati al Machiavelli. Sotto le apparenze di principi era rimasto nei Medici l'animo di mercadanti.

E fin qui abbiamo l'edificio con la nazione per corpo, lo Stato alla sommitá, l' individuo per base. Ma basta questo? — La nazione è cosa mortale, diceva Machiavelli; ma il mio edificio è eterno, perché, al di sotto, vi è l' immortalitá della forza produttrice dello spirito umano. — Onde s'allargò il concetto di nazione nella mente di Machiavelli, ed egli concepí l'umanitá.

La parte nuova di questo concetto è non solo nell'aver volto le spalle al « caso », alla « fortuna », alla « provvidenza », ma nell'aver concepito la storia come un prodotto della facoltá dello spirito umano, che si svolge secondo alcune leggi insite in lui. E cosí rinascono le nazioni collegate fra loro da vincoli, per cui ciascuna nazione sente il suo posto nel mondo, e dall'altra parte nasce l'unitá del genere umano. Onde si sviluppa quel doppio concetto, che fu poi rappresentato da due solenni pensatori, dal Grozio e dal Vico. Che rappresenta in ciò il Machiavelli? Egli pone le basi della scienza moderna, ma non costruisce l'edificio di essa. Questo lavoro è lasciato ai tempi nostri.

Il padrone del mondo non è la Fortuna: è l'uomo. Machiavelli rassomiglia la fortuna ai fiumi o ai torrenti che, quando si gonfiano, invadono i piani ed abbattono gli edificii; e ciascuno fugge spaventato d' innanzi ad essi; ma, benché siano cosí fatti, ciò non toglie che gli uomini, quando i tempi son quieti, non possano farvi gli argini e dominarne i corsi con opere di preveggenza. La fortuna è potente e mostra la sua forza devastatrice dove non trova la virtú che le faccia resistenza. — L' Italia, egli diceva, è una campagna senza argini e senza ripari; altrimenti, o la piena dei torrenti non sarebbe venuta o non avrebbe fatto grandi variazioni. —

Dopo questo lavorio dell' ingegno di Machiavelli, che cosa è rimasto del Medio evo? Tutto è scomparso. Non papa, non baroni, non Comune. Alla base monastica ed oziosa si è sostituita la virtú operosa, alla teologia è succeduta la scienza armata di esperienza e di ragione. Oggi si rende grazie per tutti questi progressi a Cartesio, a Galilei, a Bacone; ma si è dimenticato Machiavelli, che ne fu l' iniziatore.

Senonché, se finora abbiamo visto abbattuta la sostanza del Medio evo, non abbiamo ancora discorso delle forme, che dobbiamo ancora veder distrutte dal Machiavelli.

Il Medio evo ebbe le sue idee primarie, date come dommi e non discusse né discutibili: esso le aveva attinte nella fede o in Aristotile; quindi il cervello, essendo ozioso, si volgeva non alla ricerca delle idee prime, ma a quella delle loro combinazioni, dei loro rapporti, del loro formalismo: di qui nacque la Scolastica. Quali sono gli effetti di quest'ozio del pensiero? Esso comincia a mangiare e divorare sé stesso, e sottilizza sui rapporti e sulle minutezze quanto meno può lavorare sul grande. Questo segna in filosofia il decadimento del pensiero, come lo segna nella letteratura la sottigliezza delle forme. Fu possibile adunque sostituire alla realtá della vita la vacuitá dello spirito ozioso. Era una specie di meccanismo colle sue categorie prestabilite. Il sillogismo era la forma metodica ed ordinata, in cui si rinchiudeva il pensiero. Esso conteneva una maggiore, presa e non discussa, o discussa con testi e metodo dommatico: questo fu la rettorica. E la conseguenza che cosa era? Era il particolare, che non aveva bisogno d'esser dimostrato per sé stesso. Si dava la vuota generalitá, nella quale si credeva di ritrovare il particolare. Il mondo moderno ha preso questo particolare altra volta trascurato e dispregiato, e lo ha analizzato. Il pensiero odierno comincia a porre innanzi il fatto, il reale naturale, ed unisce insieme la natura ed il pensiero: « *cogito ergo sum* »! Dunque, abbiamo il particolare ribattezzato, prosciolto dalle categorie. Bisognava però trovare quello che Vico ha chiamato il « particolare pregno », che fosse capace di generare qualche cosa, cioè tutta una serie di fatti, e tale

che per essere spiegato non avesse mestieri di ricorrere alla maggiore Adamo ed Eva, ossia al domma della creazione.

Questa io chiamerei idea media, posta tra il particolare ed il generale. Io non vi dirò fin dove questo processo sia andato; solo dirò che, se vogliamo comprendere il pensiero moderno, dobbiamo dire che esso consiste nell' idea media, la quale genera tutta una serie di fatti, e che perciò è anche idea madre.

Vediamo ora in qual modo tutto ciò sia stato il prodotto dell' ingegno di Machiavelli: vediamo come egli sviluppò il suo pensiero. Valga a questo fine un esempio. Una volta il popolo fiorentino mosse guerra a Pisa per ricondurla nel suo dominio. Ma, siccome le spese dispiacciono a tutti, specialmente ai contribuenti, cosí il popolo se ne infastidí; e, vedendo che i Dieci erano il magistrato preposto all'ufficio delle spese, disse il popolo: — Sopprimiamo i Dieci —. Ecco un esempio di ragionamento dozzinale, che non aveva base. Machiavelli osserva che la guerra non cessò, perché non si era risaliti alle origini, perché il popolo non vede tutta la serie dei fatti e si arresta invece alla parte piú apparente. Ed egli, senza aver l'aria di criticare, pensò e si espresse diversamente: egli ritrovò cosí l' idea prima, che produce tutta la serie:

Avendo la cittá di Firenze perduto parte dell' impero suo, fu necessitata a far guerra a coloro che la occuparono.

Ecco l' idea madre.

E perché chi la occupava era potente, ne seguiva che si spendeva assai nella guerra senza alcun frutto: dallo spendere assai risultava assai gravezze, dalle gravezze infinite querele del popolo, e perché questa guerra era amministrata da un magistrato di dieci cittadini, ... l'universale cominciò a recarselo in dispetto come quello che fosse cagione e della guerra e della spesa di essa.

Ecco completata la serie delle idee. Il pregio della forma del Machiavelli sta appunto in questo afferrare l'ossatura, l'organa-

tura del pensiero, dove ritrova l' idea madre. Per questo metodo si spiega perché Voltaire sia superiore a Rousseau, come Machiavelli è superiore di tanto a Guicciardini, ed a' tempi nostri Cavour ha avuto tanta potenza intellettuale da superare tutti i suoi emuli e contemporanei. Era la forza generativa che primeggiava in lui. Prendete invece Gioberti. Che cosa manca a quest'uomo e si ravvisa anche attraverso della sua magniloquenza? Egli si distrae quando scrive, e distrae noi quando lo leggiamo. Egli non piglia sul serio il lavoro produttivo del suo cervello e svaga di incidenti in incidenti, e spende tanti volumi in una polemica coi gesuiti. A lui mancano la serietá e l' idea media. Questa non produce soltanto sé stessa come pensiero, ma anche come parola; voi la vedete come immagine, espressione artistica. Questo lavoro ha la virtú di produrre la forma, perché, quando il pensiero si presenta a quella guisa, esso si presenta giá come stile. Lo stile del Medio evo era il parto del cervello ozioso, del pensiero erudito, imitatore. Ma da Machiavelli nasce altro stile, senza convenzionalismo e senza meccanismo.

Egli crea non parole vacue, ma sostanza; egli mette fuori una parte del suo stesso cervello. Quando avete innanzi questa forma, non c' è piú possibilitá di distrarsi. Ecco quello che chiamasi la rapiditá dello stile, che obbliga l'uditore ad un lavoro penoso, ma fruttifero. Ma quando avete la lucidezza e la continuitá non avete ancora lo stile.

Quando si guarda un bambino, oltre l'esame speciale delle forme e del colorito, si cerca qualche cosa di non determinato, ma che deve rivelare l' immagine del padre. Cosí anche nello stile fa bisogno di un certo colorito, che è come le impressioni e le ricordanze paterne sul bambino. Questo si ravvisa ancora nello stile di Machiavelli. Guardate, per esempio, quello che egli diceva di alcuni popoli suoi contemporanei: — I genovesi, or liberi, or servi, inonorati vivevano ed il popolo ballottato. I veneziani, come si volsero alla terra, si trassero di dosso quelle armi che in mare li avevan fatti gloriosi —. E, per averne un saggio anche piú bello, ascoltisi quest'altro brano:

> Intra queste rovine e questi nuovi popoli sursono nuove lingue... Hanno... variato il nome non solamente le provincie, ma i laghi, i fiumi, i mari e gli uomini; perché la Francia, l' Italia e la Spagna sono ripiene di nuovi nomi e al tutto dagli antichi alieni:... gli uomini ancora di Cesari e Pompei, Pieri, Giovanni e Mattei diventarono.

In questa forma è il colorito tutto proprio di Machiavelli. Fin qui noi abbiamo trovata una serie di grandi concetti che prendono con Machiavelli il luogo del Medio evo. Abbiamo trovato lo Stato, la nazione, lo spirito umano, l'uomo colla sua osservazione e colla sua ragione. Ed abbiamo trovato ancora il metodo naturale dello sviluppo del pensiero, sostituito all'artificiale, cioè a dire una forma nata insieme col pensiero.

Volete però vedere Machiavelli che « boccacceggia »? Sorprendetelo quando il suo cervello è ozioso. E ciò accade quando egli è costretto a fare discorsi di uso e di occasione. Memorando in questo genere è quello da lui recitato in una congregazione, di cui faceva parte, nel quale fra l'altro ebbe a dire: — Bisogna ricorrere alla « penitenza » per le molte nostre colpe « e gridare con David ' *Miserere mei Deus* ' » — . Questo però è il Machiavelli accademico, confutato sempre dal Machiavelli che crea.

Senonché, tutto quanto abbiamo osservato finora come negazione del Medio evo è ancora il mondo moderno? Esso è il mondo moderno, ma quale suol presentarsi ne' primordii di ogni nuova formazione. Onde in Machiavelli vi ha della esagerazione. Voi avete, per esempio, il principio della salvezza pubblica opposta alla usurpazione della Chiesa. Avete nel Machiavelli il concetto del cittadino; ma non ancora quello dell'uomo come ente inviolabile anche verso lo Stato. Ad ogni modo, a traverso le lacune e le esagerazioni, la sostanza del suo pensiero rimane inalterata. Egli ebbe anche le sue utopie; voleva fare colla scienza quello che Savonarola tentò di fare colla religione e colla rettorica. Voleva risvegliare l'entusiasmo fra i contemporanei; ma la scienza è un seme che ha bisogno di molto tempo per germogliare e produce i suoi frutti a lunga scadenza.

Machiavelli non vide che le istituzioni politiche non sono cause, ma sono effetti. Bisogna far prima l'uomo romano, e poi sperarne le istituzioni. Egli riformava bensí l'uomo, ma lo riformava per l'avvenire. L'altra utopia del Machiavelli era nel credere che quel suo mondo ideale fosse l'atto di vita della nazione; invece, esso era il testamento d'uno spirito solitario.

La nostra educazione intellettuale ha essa la tempra sognata dal Machiavelli? Fu giá tempo in cui la lode potette giovare all' Italia per ritrarla dall'avvilimento ed infonderle coraggio ad operare; oggi quella lode sarebbe ignobile.

L' Italia, bisogna dirlo con dolore, è il paese meno moderno di tutta l' Europa. Dove sta l'uomo del Machiavelli? Non vive piuttosto dentro di noi un avanzo di quell'uomo dei tempi suoi, ch'egli mirò a distruggere? Noi abbiamo ancora qualche cosa dell'educazione monastica! E, per parlar di studii e di pensiero, dov' è presso di noi quel laboratorio, in cui discepoli e maestri, uniti insieme, producono la scienza?

In quanto a me, io sento giá di essere un uomo del passato; ai giovani però, da cui la nazione tutto si aspetta, debbo dire che noi, uomini della generazione precedente, abbiamo data l'unitá e la libertá della nazione: ma guardatevi dal credere che questo sia tutto il rinnovamento! Esse sono i due istrumenti per conseguirlo, i quali se debbono rimanere irruginiti nelle vostre mani, meglio è gittarli via fin da ora.

Io vi ripeto quello che un dí diceva Machiavelli ai Medici: — Il rimanente lo dovete far voi! —. Intanto, non posso non esprimervi la mia gratitudine per la benevolenza, colla quale costantemente mi avete seguito. Oggi, formata tra noi una specie di parentela intellettuale, che spero rimanga superiore alle miserie di altre vicende, io potrò dirvi, col motto affettuoso di questo popolo, non addio, ma a rivederci!

[Conferenze tenute a Napoli nella Gran Sala del Capitolo dell'ex convento di S. Domenico Maggiore, i giorni 23, 27 e 30 maggio, 3 e 6 giugno 1869.]

[40]

LA PRIMA CANZONE DI GIACOMO LEOPARDI

Nel 1818 furon pubblicate in Roma due canzoni di Giacomo Leopardi, appena allora in su' venti anni, precedute da una lettera dedicatoria « al cav. Vincenzo Monti ». Costui o non rispose punto, o rispose, secondo alcuni, con una di quelle lettere generiche di ringraziamento e di lode che non vogliono dir nulla. Il giovine poeta era giá tenuto in molta stima dal cardinal Mai, principe degli eruditi, e dal principe de' letterati, Pietro Giordani, e giá destava di sé grande aspettazione per gli studii straordinarii e chiamati miracolosi della sua eroica fanciullezza. Pur non sappiamo che quelle due canzoni levassero dal principio molto grido, ancoraché uscite sotto gli auspicii di un uomo autorevolissimo e a quel tempo incontrastato giudice del buono e del cattivo poetare. Non mancarono i soliti pedanti che vi notarono qualche errore di lingua *; né gli altri piú intollerabili, che lodavano la purezza del dire e l'erudizione e l'odore di classicismo. Vo' dare un saggio del modo con che si lodava a quel tempo. E cito uomo dottissimo e di non comune levatura, il prof. Pietro Pellegrini, del Giordani, e del Leopardi grande ammiratore. Il quale, volendo lodare la versione di Dionigi, pubblicata nel 1816, ragiona a questa guisa:

Toccherebbe, ci dicono, il perfetto, chi l'austero e denso Tucidide attemperasse colla soavitá e copia della Musa erodotea; chi

* Il Leopardi vi rispose con le sue dotte *Annotazioni*, pubblicate a Bologna il 1824.

Livio e Sallustio potesse, non giá a luogo a luogo quasi intrecciando mostrare, ma insieme ad un tempo accoppiare: ora, se questi tali pure ci dicono qualche cosa, e se questi contrarii sono possibili ad essere insieme accozzati, senza che l'uno l'altro disfaccia, tu o in quella o in nessun'altra scrittura lo ammiri. E per vero, se hai palato da ciò, non ci senti la dolcezza e copia del Giambullari e la forza del Davanzati? e come una essenza e fragranza del Bartoli anco non ci odori? e della semplicitá e schiettezza dell'aureo Cavalca non ci saporisci? non è un po' di tutti?... ma, a lasciare queste mischie rettoriche, vi dirò meglio: nessuno somiglia, tutti gli agguaglia.

Né dissimile da questo vuoto fraseggiare è lá dove il dotto professore fa l'elogio di queste due canzoni, nelle quali trova « rapidissimi e bollenti spiriti,... e tanta gravitá, altezza e splendore, con tanta novitá e arte e pietoso sdegno,... i primi lampi » ne' quali si manifestava « che divin fuoco s'accoglieva nel giovinetto,... ed un dolcissimo e stupendo folgorare ».

Pietro Giordani chiama le due canzoni « altissime », e il poeta « sopra tutti sublime e focoso », e l' ingegno « terribile, tanto greco nell' inno a Nettuno, nella canzone di Simonide *, nel canto di Saffo; tanto romano nelle estreme parole di Bruto secondo ».

Questa maniera di lodare, che ora è di cosí poco valore, era tenuta allora esempio « piuttosto unico che raro » di critica e di eloquenza; e quella maniera di biasimare, quell'andar pescando qua e lá parole e modi non registrati dalla Crusca e battezzati errori di lingua era piú che sufficiente a procacciarti fama di uomo dotto.

Ma piú che quei biasimi plebei e quelle lodi vacue dovea pesare al Leopardi l' indifferenza e il silenzio pubblico. A diciannove anni stampa nello *Spettatore* di Milano un saggio di traduzione dell'*Odissea*, e vi premette alcune modeste parole:

Tradurrò l'*Odissea*, se i miei compatrioti approveranno il saggio, che presento loro della mia traduzione... Mi resta a intendere il

* La canzone *All' Italia*, dove è l' Inno di Simonide.

giudizio che la Italia pronunzierá sopra i pochi versi che ora le offro... M' inginocchio a tutti i letterati d' Italia per supplicarli a comunicarmi il loro parere sopra questo saggio... Deh! possano essi parlarmi schiettamente, ecc.

Povero Leopardi! alcuni trovarono frase ridicola quel suo « inginocchiarsi a' letterati »; qualche altro urtò nella « chiostra de' denti » *, e non lesse piú avanti; e dopo si fe' silenzio. Né altrimenti avvenne e delle due prime canzoni, e degl' idilli e delle altre canzoni, e delle *Operette morali*, cadute fra scarse critiche e lodi nell' indifferenza pubblica. Onde cosí conchiudeva un suo discorso il buon professore Pellegrini:

> Se altrove sorgono uomini in qual sia dottrina eminenti, intorno a loro si affolla schiera non poca di chi ajuta, di chi contrasta; grandissima di chi osserva; ed è bellissimo eccitamento, e pure da sé premio nobilissimo. Da noi si levano come giganti cui largo silenzio e solitudine circonda; in ciò forse piú ammirabili, che atleti senza arringo, né gare, né spettatori si mantengono gagliardi.

Cosí avviene che i giovani fra noi debbano durare molta fatica a farsi largo e ad acquistarsi riputazione, e piú i valorosi naturalmente modesti che la sfrontata mediocritá; onde parecchi vengon meno nella via faticosa e si accasciano e si gittano a guadagni meno puri e piú facili.....

La canzone *All' Italia* e l'altra pel *Monumento di Dante* non furono note universalmente che molti anni dopo, e quando l'autore avea giá dato alle stampe gli altri canti, ed era giá in voce di scrittor terso e castigato. Piú tardi apparve, qual era, altissimo poeta, e fu tolto di mezzo alla turba degli scrittori mediocri, tra' quali avea pur dovuto tanto indugiare ad avere un posto. Molto gli giovò l'entusiasmo di Napoli, dove una gioventú numerosa, intelligente, facile all'ammirazione, fu un'eco

* . . . *o figlia mia, quai detti uscirti*
Dalla chiostra dei denti?

appassionata de' suoi sentimenti. Ricordo con quanta commozione i giovani andavano a Pozzuoli a visitar la sua tomba; non ci era uomo colto che non sapesse a mente i suoi canti; la sua canzone *All' Italia* era un inno di guerra mormorato a bassa voce.

Ma quando della grandezza di Leopardi non si disputò piú, e fu tenuta come assioma la sua divinitá, anche prima che avesse la sua consacrazione a Parigi e a Berlino, fu fatto un sol fascio di tutte le sue poesie e tutte furono stimate di pari eccellenza. Or questo giudizio, che il Leopardi sia gran poeta e le sue poesie di egual pregio, è come un articolo di fede, che tutti vi si acquetano senza chieder piú oltre, e temono quasi di profanare la puritá e la semplicitá della fede quando volessero rendersene capaci per via di ragionamento. Cosí si è formata a poco a poco intorno al Leopardi una opinione tradizionale e quasi di convenzione che dispensa dallo studio e dall'esame, e avvezza la gioventú ad una ammirazione inconscia, tutta di frasi, che si chiama scienza ed è ignoranza.

Non ci è ancora niente che si possa chiamare una critica del Leopardi; appena hai qualche cosa che ne sia inizio. Preziosi materiali non mancano, e tra questi sono preziosissimi le sue lettere; il Sainte-Beuve ci ha dato notizie molte ed esatte delle sue opere edite e inedite; il nostro egregio Ranieri ci porse il concetto de' suoi versi e delle sue prose cosí preciso e cosí a fil di logica, che ci dá aria di una di quelle costruzioni « *a priori* » tanto in voga a quel tempo; Vincenzo Gioberti scrisse parole bellissime intorno alle qualitá generali della sua poesia. E se è lecito aggiungere a cosí illustri il mio povero nome, io ho avuto piú volte occasione di parlarne, ma cosí per incidente, come nel mio lavoro intorno ad una delle sue piú importanti canzoni *, e nell'altro intorno al suo *Epistolario*, e nel Dialogo su Schopenhauer. Ma tutto questo non è ancora una critica del Leopardi.

Manca innanzi tutto uno studio del suo universo. Perché

---

* *Alla sua donna.*

il Leopardi, come tutti i grandi uomini, ha avuto un mondo suo, cosí suo, che egli ebbe il torto d' ignorare, o, che è peggio, di porre in gioco tutto ciò che era fuori di quel cerchio, e che pure avea la sua vita e la sua serietá. Inarrivabile quando si chiude nel suo mondo e ne scruta e ne svela i misteri e ne sente le trafitture; quante volte spinge lo sguardo al di fuori e satireggia e ironeggia, tocca appena il mediocre, com' è ne' suoi *Paralipomeni*.

Uno studio dell'universo leopardiano in tutt' i suoi aspetti è la condizione preliminare che ci renda atti a comprendere e gustare questo poeta. Uno studio che dee mostrarci quel-l'universo non come giá composto e tutto intero innanzi alla mente, ma come si è andato elaborando a poco a poco, come ha preso forma, come si è rivelato. In questa genesi le sue poesie prendono data e valore, e gitti via le insignificanti, e ti spieghi le mediocri, e a ciascuna assegni il posto secondo la sua importanza e il suo pregio.

La canzone *All' Italia* è tra le piú importanti, e non giá come prima rivelazione di quell' « ingegno terribile », o come lavoro stupendo di un giovane a venti anni, o per il suo lam-peggiare e « folgorare », o per lo « sdegno pietoso » e per la gravitá e altezza e splendore, e non so quali altri frasi, cosí sonore come vane. La sua importanza è in questo, ch'ella, tutta pregna di studii classici e di reminiscenze e d' imitazioni, è pur quella che segna il momento in cui il Leopardi esce di scolare, e cerca sé stesso e non si trova, ma pur mostrando cosí potenti facoltá e cosí disciplinate, da far presumere che ei troverá fra breve sé stesso. In effetti, di lá a due anni esce in luce la can-zone *Ad Angelo Mai*, dove appariscono giá i primi lineamenti di un mondo nuovo, appena abbozzato, non ancora rappre-sentato, ma giá suo. Qui il Leopardi comincia propriamente a trovare sé stesso, il suo mondo, e la sua forma e la sua ma-niera; e la storia delle sue poesie non è altro che la storia di quel mondo, come si svolge e si atteggia nella sua fantasia.

Che cosa era dunque a lui l'universo, quando scriveva la canzone *All' Italia*, o l'altra pel *Monumento di Dante*, le due

sorelle nate ad un parto, e similissime di fisonomia? Era il mondo de' suoi studii giovanili, la classica antichitá, il mondo di Simonide e Omero e Virgilio. E perciò, se vogliamo spiegarci i difetti e i pregi di questa prima canzone, è lá, in quei primi studii, che bisogna cercar la via.

In Italia non è raro il caso di giovani che si formano da sé e compiono in poco tempo studii maravigliosi. Ricordo Acri, non so oggi cosa divenuto, ma che in un concorso fé stupire i suoi giudici per la varietá e la profonditá delle sue conoscenze. Zumbini a Cosenza, Bovio a Trani, Rapisardi a Catania sono ingegni solitarii, come fu il Galluppi a Tropea, cresciuti fuori del commercio de' dotti e fuori delle scuole. Non si può dire quali miracoli si possano attendere da un uomo di qualche ingegno, che si chiuda volontariamente in qualche biblioteca, e studii senza distrazione alcuna.

Cosa potea essere la biblioteca di casa Leopardi, si può indovinarlo, chi vegga le nostre biblioteche pubbliche: grammatiche e dizionarii e glose e commenti e storie e orazioni e dissertazioni, sparsi e infiniti materiali di erudizione greca, ebraica, latina, medievale, sacra e profana, civiltá e barbarie, secoli aurei e ferrei, cose originali e imitazioni, sommi e mediocri, tutto commisto. Vi si gittò il giovanetto con ardente curiositá, pose il naso in tutto, e di tutto volle far bottino, anche delle cose piú futili; e senza scelta o disegno, come portava il caso o il desiderio.

Cosí lo troviamo a sedici anni seppellito ne' tempi della bassa latinitá, fra Alessandrini e Santi Padri, tutto dietro a Plotino, a Porfirio, a Dione Crisostomo, a raccoglier frammenti, confrontare testi, emendare, illustrare. Segregato dal mondo moderno e da ogni societá, la sala paterna fu a lui come una Pompei, in cui si chiuse volontario a scavare, dove e come potea, e della quale divenne in breve cittadino. Cosí, in pieno secolo decimonono, Leopardi avea tutte le impressioni e gli entusiasmi e le inclinazioni di un erudito del decimosesto secolo, e scrivea greco e latino, interpretava testi, correggeva, dissertava, investigava, traduceva, imitava. Con un travaglio cosí con-

centrato e violento, con cosí svariate esercitazioni, ciascun mese che passa è un anno, e non è meraviglia che tu lo veda rifiutare lavori suoi di due mesi addietro, e giudicare cosí giovane di Omero, di Esiodo, di Anacreonte, con una finezza di gusto che ricorda Poliziano.

La sua mente è tutta piena di commentarii, versioni, frammenti, inni, idillii, canzoni, elegie, odi, poemetti, discorsi. Aggiungi gli studii de' nostri classici e della nostra lingua condotti innanzi con pari vigore.

Non tardò molto a comparire il frutto di studii cosí ostinati. A sedici anni emendava il testo greco e latino del *Commentario di Porfirio della vita di Plotino*, e il padre scrivea sul manoscritto:

> Oggi, 31 agosto 1814, questo suo lavoro mi donò Giacomo, mio primogenito figlio, che non ha avuto maestro di lingua greca, ed è in etá di anni sedici, mesi due, giorni due.

Seguivano commentarii della vita e degli scritti di alcuni retori, vivuti nel secondo secolo dopo Cristo e sullo scorcio del primo, ed una collezione di frammenti di cinquanta Padri greci del secondo secolo.

L'anno appresso, insieme con questo ardore di emendazioni e d'investigazioni, si sveglia nel giovane la virtú assimilativa, la prima forma sotto la quale si manifesta la produzione giovanile. Prima traduce, poi imita, desideroso di far suo tutto ciò che desta nel suo spirito gagliarda impressione. Le versioni degli idilli di Mosco, della *Batracomiomachia*, del primo canto dell'*Odissea* e poi nell'anno seguente della *Torta*, della *Titanomachia* di Esiodo, del libro secondo della *Eneide*, rivelano giá molta padronanza della lingua, grande abilitá nella fattura del verso ed un gusto severo ed assai esercitato. Tradurre è giá imitare, ritrarre d'appresso l'originale e tenervisi stretto, e tutta l'industria del nostro giovane traduttore è in questo, che la sua versione sia una immagine possibilmente esatta non pur del pensiero, ma dello stile del suo autore: ond'è che si mostra scon-

tento del Davanzati, e non riconosce Virgilio nella versione del Caro: audacia di giudicare fra tanta superstizione classica e che levò scandalo fra' puristi, e indusse il buon Giordani a scusare e chiarire la temeraria sentenza *. Questa tendenza tutta obbiettiva, che sforzava Giacomo a trasferirsi nell'autore e dimenticare sé in quello, lo rese cosí potente all' imitazione, che fu creduto versione dal greco il suo *Inno a Nettuno*, e di Anacreonte le due sue greche anacreontiche, e di un trecentista il suo *Martirio de' Santi Padri*.

Fra queste versioni e imitazioni e contraffazioni e discorsi critici e ragguagli di testi tirò il Leopardi sino a venti anni. Tentativi di lavori originali non erano mancati, ma erano rimasti semplici velleitá, senza effetto serio. Notevole è un'elegia o lamento amoroso, di cui un frammento leggesi ne' suoi *Canti*, e dove l' imitazione del Petrarca è visibile. Tra le sue carte furono trovati alcuni abbozzi o disegni d'*Inni sacri*, al Redentore, agli Apostoli, a' Solitarii, a Maria. Il suo *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, composto a diciassette anni, si conchiude con una commovente apostrofe alla Religione, dove si rivela in una prosa ricca e figurata tutta l' ingenuitá e l'ardore della fede avita, ancora intatta. Ma niente venne a maturitá, e a venti anni ciò che ci era di piú chiaro innanzi al suo spirito, fu Pompei, voglio dire il mondo antico, che all'anima giovinetta avea dato la sua coscienza, il suo sentire, il suo pensiero, la sua immagine: il mondo moderno, la societá che si moveva intorno a lui, era rimasa fuori del suo spirito; egli medesimo era rimaso fuori di sé medesimo, e non si era ancora ripiegato in sé, non fattosi le formidabili quistioni: — Chi sono? onde vengo? ove vado? —. Il mondo antico aveva uno splendore di gloria e di sapienza e di potenza, che gli rendea col paragone piú acerba la miseria de' tempi suoi, e lo tirava a sé con forza soave. Due immagini erano ben chiare innanzi a lui: la

---

* *Di un giudizio di Giacomo Leopardi circa il Caro e il Davanzati.* Nota di Pietro Giordani.

grandezza antica e la piccolezza presente: e però, dispregiatore sovrano del secolo, il suo studio era di creare in sé la coscienza e il pensiero e le forme antiche. Non acquistata ancora coscienza di sé, tutto in tradurre, imitare e contraffare, egli è schiavo del suo idolo, ma volontario, e si pavoneggia della servitú, e fa pompa delle catene, come ornamenti della persona, e pone il suo vanto in rassomigliare a quello cosí puntualmente, che altri dica: — È desso —. La qual cura di parere altri e non sé lo punge in modo, che talora smarrisce ogni iniziativa, ogni vigore, quasi tema di mescolare di sé in alcuna cosa l'originale, e turbare la puritá de' suoi lineamenti: come si vede nell'ultimo suo lavoro, che è la versione troppo fedele e perciò infedelissima del libro secondo dell'*Eneide*.

Con questi propositi e con questi studii Giacomo Leopardi mette mano per la prima volta ad una poesia sua, e pubblica in Roma la canzone *All' Italia*. Ci trovi messe a fronte le due idee, che sono come la conclusione a cui è giunto finora il suo spirito: la grandezza antica e la piccolezza moderna, l' Italia moribonda e disperata d'ogni salute, e la Grecia nel pieno rigoglio della vita. Le quali due idee sono espresse in due fatti, posti l'uno dirimpetto all'altro; da una parte gl' italiani che pugnano in estranee contrade, e non per la patria, ma per altra gente, e dall'altra i trecento greci alle Termopili che per la patria pugnano e muojono. Precedono due strofe, quasi funebre preludio, dove si lamenta la perduta grandezza d' Italia.

Il concetto è cosí semplice, e, sotto un apparente disordine di animo concitato, cosí ben disposto, che la canzone appena letta ti sta chiara e tutta innanzi alla mente. E se ti ci addentri, ci troverai un alto « *pathos* », un senso altamente tragico. L' Italia è caduta tanto miserabilmente, che il poeta, giunto alla metá del canto, se ne dimentica, e non ci pensa piú, e vive in Grecia e rimane in Grecia, di modo che l' Italia pare una semplice occasione e quasi una introduzione all' inno di Simonide, e Pietro Giordani poté con qualche ragione intitolare la poesia: Canzone di Simonide. È appena chiusa la terza strofa, e giá l' immaginazione non può durare in quello strazio e in

quella vergogna, e cerca scampo nella contemplazione delle antiche etá.

O venturose e care e benedette
L'antiche etá!

E va innanzi in questo argomento, e dell' Italia non è piú motto. Vuol parlare d' Italia, comincia a parlarne, e tutt'a un tratto torce il viso da lei, quasi lo prenda disdegno o disgusto, e canta la Grecia. Maggior tragedia di un popolo non è stata rappresentata, che il poeta caccia via dalla sua immaginazione.

E se di questo concetto avesse avuto il Leopardi una chiara coscienza ed un vivo sentimento, se in tanta caduta di un popolo avesse gittato uno sguardo profondo, ed avesse rappresentata la patria sua con quella ricchezza di contenuto che rende immortale l' Italia del Petrarca, avrebbe scritto cosa memorabile fra tante arcadiche poesie patriottiche.

Ma egli era ancora piú erudito e letterato che poeta e patriota, ed entra nell'argomento, traendosi appresso tutto il bagaglio delle sue reminiscenze e forme e abitudini classiche. Nel suo repertorio trovi tutt' i motivi comuni della vita giovanile nelle scuole: l' Italia giá donna, ora ancella, e la sua gloria passata e la presente abjezione, e i miracoli dell'antico patriottismo, e il fatto delle Termopili, materia ampia di descrizioni e imitazioni letterarie. L' Italia è per il nostro Giacomo un soggetto vago, e con un contenuto assai povero, e affatto comune, dato e ammesso senza esame, anziché cercato con tenace e commossa meditazione. Indi nasce che la forma vi rimane estrinseca come splendido abbigliamento, e non come il pensiero esso medesimo che si dispiega naturalmente. Non essendo niente d' intimo in questa concezione, nessuna profonditá di pensiero e di sentimento, l'anima è tutta al di fuori intorno all'abbigliamento, e pensiero e sentimento vaniscono in figure rettoriche. Ci è Monti, ci è Filicaja, non ci è ancora Leopardi. Abbondano le ripetizioni, le descrizioni, le pitture e le esclamazioni e le interrogazioni: ci è giovanile e superficiale espansione.

Appunto perché la sua Italia è piuttosto un luogo comune, che una verace persona poetica « pur mo' nata », ha tutta la ricchezza e l'affettazione di una vita apparente. Al Petrarca bastò il dire:

. . . . . Piaghe mortali,
Che nel bel corpo tuo sí spesso veggio.

E, contento a questa semplice indicazione, va innanzi, tirato dalla gravitá e dall' importanza delle cose che gli si affacciano. Ma il Leopardi, appunto perché il di dentro è vuoto, sta tutto al di fuori, e non resta che l' Italia non sia divenuta una statua perfetta.....

Nuda la fronte e nudo il petto mostri.
Oimè, quante ferite,
Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio,
Formosissima donna! Io chiedo al cielo
E al mondo: dite, dite:
Chi la ridusse a tale? E questo è peggio,
Che di catene ha carche ambe le braccia;
Sí che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia, e piange.

Qui si vede il giovane tutto intento a formare una statua, non fantastica, come pur si dovrebbe, ma reale e compita, con gli ultimi tocchi e le ultime carezze, che raddolciscano l' impressione di quelle ferite e di quelle catene.

Succede uno scoppio di affetti e di sentimenti rapidissimi, accavallantisi gli uni sugli altri come onde furiose e spinti fino a quel sublime obblio, che è cosí vicino al comico

. . . . . . L'armi, qua l'armi! io solo
Combatterò; procomberò sol io.

Or tutto questo è un gioco bellissimo di frasi, di movenze, di attitudini, di figure, un gioco che chiamerei rettorico, se

non vi si sentisse per entro la sinceritá di un ardore e di un impeto giovanile, e se tanta pompa e tanta agitazione nel vuoto non fosse qua e colá accompagnata con una squisita semplicitá, venutagli dalla sua familiaritá con la poesia greca. Reco ad esempio questi versi:

> Se fosser gli occhi tuoi due fonti vive,
> Mai non potrebbe il pianto
> Adeguarsi al tuo danno ed allo scorno;
> Ché fosti donna, or sei povera ancella.

E che grazia è in quei due ultimi versetti:

> Nascondendo la faccia
> Tra le ginocchia, e piange!

Non ci è ancora il leone, ma si vedono le unghie.

Sopraggiunge un vero colpo di scena. E una visione fantastica d'armi e d'armati, « come tra nebbia lampi ». E il poeta dice all' Italia: — E non ti conforti? Guarda: sono i tuoi figli che combattono. Ma subito esclama:

> . . . . . O Numi, o Numi!
> Pugnan per altra terra itali acciari

E l' inno di gioja si converte in un lamento elegiaco sulla tomba del prode, che non può dire morendo:

> Alma terra natia,
> La vita che mi desti ecco ti rendo!

Or questi trapassi, queste finzioni rettoriche, queste supposizioni smentite immediatamente, questi movimenti drammatici non generati dal distendersi naturale dell'argomento, ma venuti di fuori e con visibile artificio, questi pensieri e sentimenti vaganti nella loro generalitá, senza niente d' intimo e di perso-

nale, ci rivelano quale impressione dové fare sull'animo del giovane Leopardi la fresca lettura delle poesie di Vincenzo Monti, al quale intitolava la sua canzone.

Nondimeno fra tanta rettorica è pure in questa terza strofa una semplicitá e rapiditá di espressione ed un calore naturale che di rado senti in Vincenzo Monti. Perché nel Monti il calore è sempre e tutto in immaginazione e uguale in tutti gli argomenti, come fosse cosa meccanica; dove nel Leopardi il calore è sincero, e viene dalla fede che ha ne' suoi pensieri, e dalla viva impressione che ne riceve, ingagliardita dal fuoco di gioventú.

Se qualche raggio di vita e di sentimento moderno penetrava in quella sala paterna, divenuta il suo mondo, gli veniva dalla consuetudine famigliare. La sua casa era tutt'altro che giacobina, e il padre professava *un sacro orrore di tutto ciò che* poteva parere rivoluzionario. Vive esser dovevano ancora in quella famiglia le impressioni de' guasti e delle prede e degli oltraggi e della superbia straniera. E gli stranieri e gli empii erano i francesi, tenuti nemici della patria e della religione.

Quando Leopardi pubblicava a Roma le due canzoni, era il 1818. La Francia era abbattuta, la Santa Alleanza vincitrice divideva le spoglie, e Vincenzo Monti, splendida personificazione del volgo, celebrava gli austriaci vincitori e padroni del suo paese con quello stesso furore poetico che li avea vituperati vinti. Sorgeva allora la reazione religiosa e legittimista che invadeva anche le immaginazioni della nuova generazione e inspirava i primi canti di Lamartine e Victor Hugo. Il nemico era la Francia e l'usurpatore e i giacobini e i rivoluzionarii, nemici del trono e dell'altare. Ciascuno di noi può ritrovare in un angolo della sua memoria queste prime impressioni reazionarie, tra le quali fummo cresciuti.

Il giovane Leopardi trovava queste impressioni in casa. Mi ricordo tra le piú vive impressioni della prima etá il racconto che mi si faceva nella casa paterna della ritirata di Mosca, una delle piú immani catastrofi della storia, accompagnata con tutti gli accessorii che sono piú atti a movere l' immaginazione fan-

ciullesca: i cosacchi, la Beresina, i deserti, le montagne di neve. Di questa catastrofe troviamo l'energico sentimento qui, in questa strofa, dove scoppiano in bei versi ira, indignazione, vergogna, dolore, con una evidenza e semplicitá che testimoniano la sinceritá dell' ispirazione e coprono ciò che vi è di artificiale e rettorico.

Voglio spiegare piú particolarmente questo concetto. I sentimenti qui sono veri, e il calore è sincero: ma la *messa in iscena*, il procedimento meccanico col quale sono presentati, è artificiale, fondato su di una finzione rettorica, come quel parlare all' Italia e udire suono di armi, e maravigliarsi come l' Italia non si conforti e non guardi colá dove si agitano le sue sorti, e poi un riconoscer l'errore, un esclamare: — O Numi! —, un accorgersi che italiani combattano non per l' Italia, ma per altra gente. Questa è rettorica che però rimane alla buccia e non investe il midollo e non vizia il fondo. Al di sotto della buccia rimane integra la sinceritá dell' impressione e dell'espressione. La cornice è di un oro sospetto e di cattivo gusto, ma il quadro è di Raffaello. E lo senti alla semplicitá e delicatezza di questo lamento:

Oh misero colui che in guerra è spento,
Non per li patrii liti e per la pia
Consorte e i figli cari,
Ma da nemici altrui
Per altra gente, e non può dir morendo:
Alma terra natia,
La vita che mi desti, ecco, ti rendo!

Se non che il sentimento appena è nato, e giá nuovi fantasmi occupano l' immaginazione irrequieta e spunta un nuovo sentimento, piú geniale, lungamente educato e accarezzato. Sembra proprio che l' immaginazione, usa da gran tempo e familiare col mondo antico, dopo breve errore in un mondo a lei peregrino, si affretti ad uscirne e torni con diletto ad abitare il mondo di Erodoto e di Simonide. Questo con molta ingenuitá ce lo manifesta il giovine scrittore nella sua lettera

« al signor cavaliere Vincenzo Monti ». Dove, in luogo di parlar dell' Italia, discorre lungamente di un inno perduto di Simonide, nel quale è celebrato il fatto delle Termopili, e dalle impressioni cosí ancora vivaci dopo ventitré secoli argomenta quelle del cantore greco e conchiude cosí:

Per queste considerazioni riputando a molta disavventura che le cose scritte da Simonide in quella occorrenza andassero perdute, non ch' io presumessi di riparare a questo danno, ma come per ingannare il desiderio, procurai di rappresentarmi alla mente le disposizioni dell'animo del poeta in quel tempo e con questo mezzo, salva la disuguaglianza degl' ingegni, tornare a fare la sua canzone.

Qui si scopre Leopardi, quale noi lo conosciamo. Egli che avea scritte due greche anacreontiche con tale somiglianza di stile che parecchi le stimarono fattura di Anacreonte, e aveva composto un *Inno a Nettuno*, spacciandolo versione dal greco, e rendendo l'audace asserzione credibile con la perfetta imitazione; ora tenta rifare la canzone di Simonide, e cerca qualche frammento, qualche parola superstite, che lo aiuti a ricomporre il tutto. In Diodoro trova alcune parole di Simonide, e ne cava il bel motto: « la vostra tomba è un'ara »; parole comprensive e quasi epigrafe del perduto poema, tali che da quelle non difficilmente s' indovina il concetto e il sentimento che anima il tutto. Su questa base riedifica il Leopardi.

Il Giordani chiama greco questo poema di Simonide e l'ultimo canto di Saffo, e chiama romano il canto di Bruto. Se intende del soggetto, non era mestieri dirlo. Ma intende dello stile, del colore, dell'aria del componimento. E qui è facile a dir greco e romano, parole molto abusate, ma non si dice niente di preciso e di scientifico. Certo, il Leopardi volle imitare Simonide, e far cosa tutta greca, e qui non ci è pensiero, o fatto, o paragone, o immagine, che non sia reminiscenza greca. Ma il carattere di un componimento è costituito non dalle membra, ma dallo spirito. Un moderno può riprodurre dall'antico le membra, voglio dire i singoli pensieri e immagini e movenze e costruzioni, e sará un bel cadavere a cui manchi lo spirito,

come è l'*Inno a Nettuno*, prodigio di erudizione e d' imitazione. Ma se entro a quelle membra vuol soffiare la vita, gli è impossibile rifar la vita greca: perché i morti non tornano, la vita non è giá ne' materiali, ma nella forma che li compenetra e li fa un solo essere. E la forma è generata da un certo modo di pensare e di sentire, il cui insieme dicesi spirito, e che è la personalitá incomunicabile di un individuo, di una epoca, di un pòpolo. Qui i materiali son tutti greci, ma lo spirito che gl' informa è tutto moderno, ed è perciò non una dotta e fredda imitazione, com' è l'*Inno a Nettuno*, ma cosa viva.

Ma, per non rimanere sui generali, vediamo piú dappresso l'argomento. La base su cui è fondata questa poesia, è il motto di Simonide, conservatoci da Diodoro: « la vostra tomba è un'ara ».

Questo motto è una rivelazione. Per il poeta greco l'amor patrio è un sentimento religioso, e il fatto delle Termopili è un' impresa sacra, e sono veri martiri i caduti e le loro tombe sono sacre, sono are, innanzi alle quali si fanno supplicazioni e sacrificii. Nello spirito greco non è distinto l'elemento civile o laico dall'elemento religioso: gli augurii, gli oracoli, gl' Iddii fanno parte della vita. Giove abita piú in terra che in cielo. Indi quel non so che di sacro e di solenne e quasi di ieratico che trovi negl' inni, ne' poemi, nelle tragedie, ne' canti. Lo spirito non si è ancora del tutto sviluppato dal divino; non ha ancora vita propria e distinta: e perciò gl' Iddii sono troppo uomini, troppo turbolenti, e la faccia dell'uomo è troppo divina, troppo quieta. Quel motto: « la vostra tomba è un'ara », dovea svegliare nel poeta greco una serie di sentimenti e d' impressioni e d' idee accessorie, che animarono il suo canto e furono come la sua essenza o il suo spirito, uno spirito formato da' secoli e di cui il poeta aveva intorno a sé l'eco in tutti i greci.

Ma per Leopardi quel motto è un modo di dire, e giá prima l'avea usato e guasto il Monti con la sua rettorica. « La vostra tomba è un'ara » nel poeta greco è vero letteralmente, è legato con sentimenti religiosi; nel Leopardi è una figura, e rimane come un pensiero incidentale, in debole legame con tutto il

canto, ispirato da motivi umani di gloria e patriottismo. La tomba qui non è un'ara se non per cosí dire, e quasi per imitare il linguaggio religioso, a quel modo che chiamiamo figuratamente martiri quelli che muoiono per la patria, e apostoli quelli che propagano il vero.

Né solo qui i sentimenti sono cosí generalizzati, che scappano fuori del contenuto, e l' immaginazione non può chiuderli e immedesimarli con lo scuro Tartaro e l'onda morta, e le stelle che stridono nel mare spegnendosi, e simili altre particolaritá e reminiscenze del mondo greco, ma l'espressione manca di calma e di schiettezza, e di quella ingenuitá e direi quasi bonomia, che è propria di una fede immediata, non ancora assottigliata da un pensiero adulto. Per addurre un esempio, il poeta dice:

> Nelle armi e ne' perigli
> Qual tanto amor le giovanette menti,
> Qual nell'acerbo fato amor vi trasse?

Questo è artificio rettorico. Perché il poeta sa benissimo quello che domanda ed ha giá detto che essi offrirono il petto alle nemiche lance per amor della patria. Queste forme di maraviglia artificiale sono aliene dalla naturalezza e semplicitá, e rivelano procedimenti ulteriori di un pensiero piú raffinato.

Questa disarmonia tra il contenuto e la forma, questo spirito adulto e moderno, che non consente a lasciarsi incarcerare in un materiale antico, e vi rimane al di sopra, è un difetto certamente, ma uno di quei difetti fortunati, simili a certe malattie, le quali prenunziano non la morte ma lo sviluppo del corpo. È nova virtú, non piú semplicemente assimilativa, come nell'*Inno a Nettuno* o nella *Torta* o nella versione dell'*Eneide*, ma produttiva; non è piú un contenuto o un materiale antico, che l'erudito studia, esamina, critica e si appropria, ma è il poeta che entra in iscena, lo spirito libero e ancora inconsapevole della libertá, che sta tanto volentieri in quel contenuto, sua grata prigione, e per antica consuetudine

vi si conforma, vi si acconcia e non gli riesce, perché lo schiavo è giá uomo libero e non se ne accorge. Dedalo si crede ancora in prigione, ma giá ha messo i vanni, giá sta spiccando il volo.

Credea di rifare Simonide, e gli è uscita fatta la canzone sua, la prima rivelazione della sua poetica virtú. Se guardiamo all'abilitá tecnica, vi è giá qui quasi tutto Leopardi, quale si è mostrato ne' piú maturi anni: tanta vi è la pratica della lingua e del verso e la fina conoscenza di tutti i misteri e di tutti gli artificii dello scrivere. Il sapiente intreccio delle rime, la fattura intelligente del verso, e le gradazioni dell'armonia, e la perfetta chiarezza senza volgaritá, e la veemenza senza gonfiezza; una tanta facilitá, che non trovi sulla superficie niente che ti paja aspro, o ti urti, o ti fermi, e giungi senza fatica alla fine soavemente commosso e pensoso, fa concepire quanta larghezza di studii e quante esercitazioni e quant'uso di verseggiare ve lo abbiano apparecchiato.

Non fu indarno tradurre, imitare, contraffare, criticare, e quelle infinite annotazioni ed emendazioni e raffronti di testi non furono fatica arida: con questi studii e con questi esercizii si raccolgono materiali e si pongono le fondamenta.

Ma, se tali studi conferiscono a educare il gusto, disciplinare l' intelletto, scaltrire la mente in tutte le finezze e i segreti dell'arte; se rinvigoriscono, quasi ginnastica, le facoltá poetiche, diventano ingombro, quando vogliono farsi valere come contenuto, e vogliano imporlo all' immaginazione. Avviene allora quello che ne' romanzi storici, dove si rappresenta un mondo contraddittorio, contenuto antico mosso e animato da uno spirito che gli è alieno.

Questo è pure il difetto o piuttosto il carattere della prima canzone di Giacomo Leopardi. Tutto pieno del mondo antico, e nutrito e cresciuto nell'adorazione di quello, imitatore e copista, qui, credendo d' imitare, vuol essere Simonide e si rivela Leopardi, un Leopardi ancora novizio, ancora confuso tra quelle reminiscenze, ma confidente, impetuoso, pieno di forza e di baldanza giovanile che spazia in quel mondo con la libertá e la sicurezza di chi si sente vicino a trovare il suo mondo e a

dire: — Io —. Che cosa manca al Leopardi per dirsi poeta? Gli manca la chiara percezione di un mondo generato dal seno delle sue meditazioni e de' suoi dolori. L'antichitá, materia del suo culto, è per lui un lavoro di erudizione ed uno sforzo d' immaginazione, una riproduzione rettorica. L' Italia e il mondo moderno è una negazione, non ancora studiata, vuota ancora di ogni contenuto, anche essa rettorica. Anche nella sua forma penetra la rettorica, malgrado il gusto castigatissimo, e la naturalezza e la semplicitá attinta allo studio del greco, e qua e colá visibile, specialmente nel canto di Simonide.

La seconda canzone è quasi lo sviluppo e il compimento della prima. La rappresentazione d' Italia, rimasa lí come strozzata all'apparire del mondo greco, qui si ripiglia e si continua, tolta occasione dal monumento che in Firenze si preparava a Dante. La ritirata di Mosca, lí appena accennata, qui diviene la parte principale, anzi il corpo della poesia, che non è altro in fondo, se non lo spettacolo che offriva di sé l' Italia sotto la dominazione francese. Nel 1818 questo era linguaggio di Santa Alleanza, e si concepisce come le due canzoni poterono essere pubblicate a Roma, senza alcun veto. Si lasciava parlare di libertá ed anche d' Italia, purché ci fossero tirate contro la Rivoluzione e contro la Francia. Anche la Santa Alleanza voleva la libertá e l' indipendenza dei popoli. Ma quello che la Santa Alleanza diceva a gioco e a inganno, il poeta diceva con la serietá e con la veemenza di animo giovanissimo e sdegnoso e liberissimo. Se la sinceritá e l'elevatezza dei sentimenti bastasse all'artista, questa canzone penetrata di sdegno e sparsa di concetti nobilissimi sarebbe la vera canzone all' Italia, perché il monumento e Dante non ci entrano se non come via a rappresentare le miserabili condizioni d' Italia. Ma gli alti sentimenti e i concetti novi e arditi e le forme elettissime e la piú consumata abilitá di esecuzione, se esprimono maravigliosamente il primo prorompere di un'anima giovane e indegnata e facoltá poetiche fuori dell'ordinario, non coprono il vuoto e il vago che è nello spirito, rimaso in gran parte estraneo a quel lavoro della memoria e dell' immaginazione. Perciò l'aspetto

generale di questa canzone, com' è detto della prima, è pur sempre quello della vecchia lirica italiana e non s'esce ancora da Vincenzo Monti. Lo spirito, assistendo ad un mondo non creato da lui, è tutto fuori, tutto vita esteriore: movimenti oratorii, figure e lumi rettorici, e descrizioni animate, gravitá e maestá e pompa d' incesso.

Solo due anni dopo, nel 1820, il giovane nella canzone *Ad Angelo Mai* ritrova le prime orme di sé stesso, un centro stabile intorno a cui si rannoda e si eterna la sua esistenza: lá solo appariscono i primi splendori di quel mondo, che fu la sua gloria e il suo dolore.

[Nella « Nuova Antologia », agosto 1869.]

INDICE